



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS,
LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA**

PROGRAMA DE DOCTORADO

**“LITERATURA EUROPEA: PERSPECTIVAS TEÓRICO-CRÍTICAS EN EL
ESTUDIO COMPARADO DE UN SISTEMA TRANSCULTURAL”**

MATERIA

“LITERATURA COMPARADA, LITERATURA EUROPEA”

TESIS DOCTORAL

“Definição do «eu» nos romances

***Alegria Breve, Para Sempre, Até ao Fim e Cartas a Sandra de Vergílio Ferreira*”**

Presentada por:

Ana Catarina Coimbra de Matos

Dirigida por:

Dra. Filipa Maria Valido Viegas de Paula Soares

Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Madrid, noviembre de 2015.

Tesis para la obtención del título de Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid presentada por la Licenciada D^a. Ana Catarina Coimbra de Matos bajo la dirección de la Doctora D^a. Filipa Maria Valido Viegas de Paula Soares, Contratada Doctora del área de Filología Portuguesa de la Universidad Autónoma de Madrid y del Doctor D. Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid.

Madrid, noviembre de 2015.

AGRADECIMENTOS	9
RESUMO	11
<i>RESUMEN</i>	15
INTRODUÇÃO	20
CAPÍTULO I: O ROMANCE	
1. A evolução do romance	38
2. O romance do século XX	40
3. O romance do século XX em Portugal	46
4. O romance de Vergílio Ferreira	51
4.1. A evolução do romance vergiliano	54
4.2. Narrativa lírica e de reflexão	63
4.3. O leitor – criador de sentido	70
4.4. Tema da vida	77
CAPÍTULO II: TEMPO, ESPAÇO, AÇÃO E NARRAÇÃO	
1. Significação dos títulos na totalidade da vida e na obra	84
2. Tempo eterno	91
2.1. Entardecer e o recomeço no novo dia	98
2.2. Noite até ao recomeço da manhã	105
2.3. A tarde, a noite, não se instala, não arrefece	109
2.4. O duro recomeço do amanhecer	114
3. Espaço da solidão	122
3.1. A neve na terra das origens	127
3.2. A capela dos horizontes do sentir	131
3.3. A casa da memória	144
3.4. Renovação cíclica da paisagem	146
4. Ação lenta de presente vs Ação frenética da mente	152
4.1. O enterro e a <i>Alegria Breve</i>	154
4.2. O velório <i>Até ao Fim</i>	161
4.3. O regresso <i>Para Sempre</i>	163
4.4. A escrita de <i>Cartas a Sandra</i>	167

5. Narração da memória transfigurada	177
5.1. O divino na narrativa: real ou imaginário?	178
5.2. A escrita - fragmentos de uma totalidade	183
5.3. Desordem a ordenar	186
5.4. Presença do real, irreal ou divino	190
5.5. Memória, imaginação ou divino	198

CAPÍTULO III: O “EU” NO MUNDO EXTERIOR E NO MUNDO INTERIOR

O protagonista	205
----------------	-----

1. O “EU” COMO FILHO

1.1. Ausência de mãe e passividade do pai	216
1.2. Infância infeliz	217
1.3. A mãe substituída	226
Tia Felismina	226
Tina	226
Tia Joana e tia Luísa	229

2. O “EU” NA SUA RELAÇÃO HOMEM – MULHER

a. Dificuldade de relacionamento com o feminino	230
b. Desenvoltura sexual	233
c. Mistério da fé através do amor	236
2.1. Relação intelectual – EMA (AB)	237
2.2. Relação de concepção - VANDA (AB)	240
2.3. Relação de companhia – ÁGUEDA (AB)	253
2.4. Relação idealizada – ORIANA (AAF)	263
2.5. Relação de desunião – FLORA (AAF)	269
2.6. União serena – CLARA (AAF)	275
2.7. Ato sexual – ADELAIDE (PS)	277
2.8. Relação de conveniência – DEOLINDA (PS)	278
2.9. Relação amorosa – SANDRA (PS)	280
2.10. Relação imaginária – DEOLINDA (CS)	285
2.11. Relação de comunhão – SANDRA (CS)	286
2.11.1. Perspetiva externa (da filha)	286
2.11.2. Perspetiva interna (do protagonista)	291

3. O “EU” COMO PAI

3.1.	A concepção de um filho	321
3.2.	Gravidez procurada	322
3.3.	Ausência da paternidade	324
3.4.	Filho não desejado	329
3.5.	Mãe fria, distante	332
3.6.	Paternidade imposta	335
3.7.	Rejeição por parte do filho	344
3.8.	Gravidez aceite	347
3.9.	Rejeição por parte da filha	348
3.10.	Nascimento desejado	349
3.11.	Ainda ausência de pai, papel (in)ativo	350

4. O “EU” COMO INDIVÍDUO

4.1.	Sofredor, triste	
4.1.1.	<i>Sofro tanto, cansaço profundo</i>	353
4.1.2.	<i>Estou fatigado, minha melancolia não cessa</i>	361
4.1.3.	<i>Sofri, vivi; uma vaga de saudade</i>	363
4.1.4.	<i>Fica a mágoa que se aceita; a tristeza apaziguada no cansaço</i>	366
4.2.	Sozinho, só	373
4.2.1.	<i>Difícil estar só</i>	374
4.2.2.	<i>A sós contigo</i>	378
4.2.3.	<i>Estás só - inteireza da tua solidão</i>	379
4.2.4.	<i>Aprender a estar só</i>	381
4.3.	Pensativo, calado	385
4.3.1.	<i>Ouçó o silêncio – a vida vai largando mil questões pelo caminho</i>	387
4.3.2.	<i>De novo o silêncio e a interrogação</i>	402
4.3.3.	<i>O silêncio dentro de mim - interrogação do silêncio</i>	405
4.3.4.	<i>Pensar em ti</i>	410
4.4.	Crente	
	A representação do divino na ficção de Vergílio Ferreira	419
4.4.1.	Dificuldade em aceitar a morte	421
4.4.2.	Mortos dormem	423
4.4.3.	Inevitabilidade da vida: corpo e mente	426
	<i>Quem estou?</i>	435

	<i>Milagre de eu ser</i>	436
	<i>Penso e sinto</i>	438
	<i>Eu sou eterno</i>	439
4.4.4.	Após a morte, o recomeço	440
4.4.5.	Crê na vida	441
4.4.6.	Espaço aberto ao sem fim	449
4.4.7.	Relação direta ao céu	452
4.4.8.	Voz interior	453
4.4.9.	Voz dos que partiram	456
4.4.10.	Crença religiosa ou mística	462
4.4.11.	Vida antes e depois	466
4.4.12.	Presença / Aparição	468
4.4.13.	Existência	471
4.4.14.	Milagre da vida	476
4.4.15.	“Eu” morto ou vivo	477
4.4.16.	Ser mortal e eterno	481
CONCLUSÃO		483
<i>CONCLUSIÓN</i>		502
BIBLIOGRAFIA		521

Dedico aos meus pais,

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora e amiga, Exm^a Senhora Professora Doutora Filipa Maria Valido Viegas de Paula Soares, por quem eu tenho grande estima e admiração, por todos os conselhos pessoais e profissionais, pela confiança que sempre depositou em mim, pelo apoio incondicional e pela atenção extrema que dedicou a esta tese.

Ao meu orientador Exm^o Senhor Professor Doutor Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoria Literária, as aulas de Literatura Europeia que cimentaram a perspetiva teórica da tese, a confiança que depositou no meu trabalho ao longo do doutoramento, a atenção sempre que necessitei e os sábios conselhos.

Ao Exm^o Senhor Professor Doutor Francisco Javier Rodríguez Pequeño pela ajuda, disponibilizando bibliografia.

Ao diretor de Departamento, Exm^o Senhor Professor Doutor Théophile Ambandiang, pela preocupação e pelo apoio nesta fase final.

À Paloma Sánchez pelo incentivo e palavra amiga.

À minha Exm^a Senhora Professora Isabel Marques que sempre me apoiou nos estudos e pessoalmente, me motivou para a literatura, e que, conhecendo-me tão bem, me deu ideias certeiras na escolha do tema da tese, por me recomendar e disponibilizar bibliografia, pelas suas palavras amigas e ajuda preciosa.

Ao meu querido marido pela paciência, ajuda, compreensão e amor, por ter sempre “colo” para mim nos momentos de mais exaustão, não me deixando ficar para trás, seguindo o caminho da vida unidos.

Aos meus filhos lindos, Bruno, Catarina e Beatriz, e sobrinho companheiro, André, pelo cuidado e carinho, e a todos e ao pequenino António pela paciência de uma espera longa.

Aos meus pais, Maria Ana e António, agradeço, profundamente, o apoio sempre incondicional e respeito pelas minhas decisões, dando uma ajuda preciosa para a organização de uma vida pessoal e profissional cheia de frentes e sem a qual seria impossível a minha realização pessoal.

Aos meus irmãos, Margarida, Bruno e Raquel, cunhados e sogros, Lourdes e Santiago, cuja ajuda com os meus filhos me permitiu dispor de um tempo valioso para a redação da minha tese.

Às minhas amigas, Margarida, Mafalda, Mónica e Isabel pelas palavras de confiança, incentivo e carinho, pela ajuda que me deram nesta fase final. Um especial obrigado à minha amiga Alba que esteve sempre presente e que foi incansável. E um muito obrigado à minha ex-aluna Marta Cubero que me ajudou nas traduções.

E, especialmente, àqueles seres tão queridos que já partiram, mas que continuam tão presentes, cuja memória me acompanhou durante a leitura vergiliana e na redação da minha tese.

A todos aqueles que não mencionei, mas sabem que estão presentes no meu coração.

RESUMO

O romance de Vergílio Ferreira reflete as preocupações do século XX: o ser. Tenta encontrar o significado da sua existência. Tudo se questiona. Há uma interrogação constante do protagonista. É um narrar recordações e um fazer de reflexões, no pensamento do protagonista, sobre a sua própria vida. O ser humano relaciona-se com os outros e é nesta relação “eu/tu” que o “eu” pode definir-se num diálogo onde o protagonista se coloca na relação “eu/eu”, ao qual o leitor tem acesso, podendo penetrar profundamente na consciência da personagem principal. Há uma permanente tentativa de compreensão do “eu” do protagonista, que pode levar o “eu” leitor a compreender-se também a si próprio. Há a mesma procura, a mesma interrogação sobre quem é o seu ser, que se vai evidenciando cada vez mais de forma existencial e lírica ao longo da obra vergiliana.

A obra trata o tema da vida. Há a esperança numa vida após a morte, que se prolonga num diálogo do “eu” consigo próprio. O protagonista procura dar sentido à vida, mas não há razões que justifiquem tudo, tem apenas que aceitar a vida sem motivos, ter fé. Aperceber-se que é apenas parte de um todo. Terá de confiar no seu sentir, porque a vida é um milagre. Dividido entre o sentir e o racionalizar, ao não encontrar razões para o milagre da vida, não se admitirá crente abertamente, pois isso seria uma insensatez.

A experiência da morte será algo que o protagonista tentará resolver durante toda a obra. Ser-lhe-á sempre difícil aceitar a morte daqueles com quem mantém uma relação mais próxima. O seu sofrimento perante a perda física de um ente querido, fá-lo isolar-se e, em solidão, pensa, medita e recorda esse ente que partiu. Vai resolvendo o seu luto numa memória que gasta, num pensar que se cansa, num inventar desse ser que partiu, para o reviver na sua mente, novamente, dando lugar a um sentir inexplicável. A existência, a vida, finita ou infinita, visível ou invisível será um enigma até ao fim, até à morte, permanecendo, para sempre, a eterna interrogação: “Quem sou?”. A escrita é o percurso da consciência espelhado no papel, numa anacronia, numa repetição insistente, numa confusão enunciativa que se relata nesse emaranhado de (ir)realidade.

O “eu” do romance não se conforma com o nada depois da morte, levando-nos, por isso, a acreditar numa existência cheia de fé e esperança. O nada, o fim, o homem na sua condição finita, o nada depois da morte, não se adequam à realidade da vida, mas a morte converte-se-lhe na sua sombra constante, é a única certeza que tem. O fascínio do mistério da vida, da busca da verdade do ser, leva o homem a integrar a morte na sua reflexão sobre a vida. Ainda que, inicialmente, o leitor, de um modo imediato, acredite tratar-se de um romance centrado na problemática da morte, o romance vergiliano é uma proposta de vida, de eternidade. Para o protagonista, a alma não morre. Os mortos dormem e falam. A alma prolonga a vida.

Surgem situações em que o protagonista sente uma força inexplicável: o divino. Só cada homem, à sua maneira, o poderá sentir dentro de si mesmo, pois este é invisível. Por este motivo, os romances estão repletos de perguntas sem respostas, porque está em cada homem procurar em si a verdade. A informação que é oferecida ao leitor é subjetiva, e é nesta subjetividade, que vai conhecer o protagonista, que se desnuda no reordenar de todos os fragmentos por ele vivenciados. Estes fragmentos juntos e reorganizados levam a uma possível definição do “eu” de um protagonista que pensa, mas não encaminham o leitor para um clímax ou para o desenlace de uma ação. Permitem uma reflexão profunda, através de um diálogo íntimo com o romance, que dependerá das vivências que possam surgir no íntimo de cada leitor. Consciente ou inconscientemente, dá-se uma comparação entre o “eu” protagonista e o “eu” leitor, um cruzamento de mundos, da ficção e da realidade na procura da verdade do ser.

O leitor interroga-se sobre o tema da obra - a vida - na procura de respostas que tranquilizem a sua incompreensão do romance. Não encontra uma resposta. Uma resposta única. Uma resposta certa. Logo, o romance vai permitir inúmeras possibilidades de interpretação. O romance que constrói-se com o autor, o texto e o leitor. O autor propõe uma fé renovada. Há uma fé sentida e não mecanizada. Para o protagonista vergiliano, há a vida pós-nascimento e pré-morte, há o decorrer da existência, podendo haver ainda vida antes do nascer e depois do morrer. Daí, haver uma personagem morta que interage com a vida e se mistura no mundo dos mortais.

Em *Alegria Breve*, uma igreja sem teto para poder abrir-se ao universo divino, com uma fé direta ao Céu. *Para Sempre* é uma proposta de vida. Em *Até ao Fim*, todo o romance será ocupado por um diálogo do protagonista com um morto. Faz-se da morte o momento presente da ação dos romances. O protagonista vergiliano é crente mesmo quando se diz ateu, apenas deixa as religiões de lado, despoja-se das crenças religiosas, mas continua a acreditar. O silêncio vai permitir-lhe ouvir o seu interior, a voz silenciosa da sua alma. Esse é um marco importante do romance e da obra de Vergílio Ferreira. Nesta incomunicabilidade, torna-se-lhe exaustiva a incapacidade de relação com os outros, difícil a palavra, difícil a explicação, enigmático naquilo que tenta compreender e que nunca entenderá. Vive no desejo de integração no seio da sua família, mas sem nunca o conseguir.

A dificuldade em relacionar-se com os pais repetir-se-á com a mulher e com o filho, ficando, pois, isolado no mundo em que vive. Na obra vergiliana, a vida é um percurso onde o protagonista caminha só. É reflexivo e calado, perdendo-se no tempo do seu pensar. Triste e infeliz, vive à procura de quem é na verdade o seu “eu”. Nessa sua procura, a relação com o feminino é muito importante. Tenta encontrar na mulher uma comunhão, uma união do seu “eu” com outro “eu”, que quebre essa solidão profunda que sente. Numa comunicação de palavra insuficiente, é através do sentir que tenta alcançar essa união, ganhando o ato amoroso uma relevância especial na revelação do tipo de relação que tem com cada mulher. Uma entrega, que vai mais além de um ato sexual, e não consegue explicar. Sente uma força transcendente que os integra no cosmos e que comunica, em silêncio, muito mais que qualquer palavra.

A vida existe na união que o protagonista tem com os outros. Os outros permitem-lhe a construção da sua imagem. À medida que vão morrendo os seus entes próximos, à medida que vai perdendo essas ligações, abre-se-lhe um espaço onde o protagonista poderá renascer. Desaparece aquilo que liga o protagonista a esses outros que vão deixando de existir, que vão morrendo, para dar lugar a um novo ser que se vai recriando. Não é no outro que se encontra a luz que clarifica o ser, mas no “eu” interior. É na alma que poderá encontrar a resposta para a sua interrogação. Com a morte dos que com ele se relacionam, já não é na sua relação com os outros, mas consigo mesmo, na sua relação “eu/eu”, com a sua consciência, a sua alma, sem ninguém. Recomeçar, sendo quem é verdadeiramente, viver a vida que surge, diferente, perante si. E com isso,

a esperança, a paz de um início. Quer libertar-se do passado para alcançar uma pacificação e uma plenitude que anseia.

A dor da partida dos entes queridos apazigua-se só passado muito tempo, após um turbilhão de memórias, que se revivem e se querem gastar. Surgem recordações, mesmo quando não deseja, e revive emoções num processo catártico. Tudo se presentifica num tempo eterno. Em *Cartas a Sandra*, o luto deixa de ser a comoção de um momento único do presente, prolongando-se ao longo das estações em vários momentos. A dor é apaziguada com a fé naqueles que morrem, acreditando que não partem totalmente, e sentindo a sua presença. Diviniza aqueles que foram mortais e que, ao serem despojados do corpo, permanecem eternos. Crê no milagre da vida, no mistério da fé através do amor, que vence a morte, na voz inaudível, mas sentida, num espaço visível aberto ao invisível, ao sem fim, ao eterno e ao divino.

Essa interrogação permanente que não cessa e para a qual tenta encontrar um sentido, lembrando e relembando e revivendo o passado, é somente uma consequência da fé que sente e um sintoma da necessidade que tem em acreditar que nada é por acaso. Reflete sempre sobre o percurso que o conduziu ao ponto onde se encontra, passando pelas mortes dos seus entes próximos que o deixam ainda mais só, mas com os quais sente uma ligação forte e inexplicável, desde sempre e para sempre. É pela reflexão da sua existência que o protagonista tenta chegar à sua essência, à sua verdade, à sua ordem, que será apenas sua, pessoal. As suas conclusões não as transmitirá nunca. Terá de ser cada leitor a fazer as suas próprias conjecturas, e a concluir para si próprio. Contudo, a repetição das situações de uma obra para outra, seja um bom indicador da essência da personagem. Na realidade, a riqueza da obra está no percurso que o leitor terá de fazer pela sua própria vida para poder retirar as suas próprias conclusões, as quais serão produto da sua existência e que o levarão à sua essência. O protagonista sabe que não é detentor da verdade absoluta e permite ao leitor que ele julgue os factos sempre impregnados da sua emoção, reservando-lhe uma opinião livre.

RESUMEN

La novela de Vergilio Ferreira refleja las preocupaciones del siglo XX: el ser. Intenta encontrar el significado de su existencia. Todo se cuestiona. Hay una interrogación constante del protagonista. Es un narrar recuerdos y un hacer de reflexiones, en el pensamiento del protagonista, sobre a su propia vida. El ser humano se relaciona con los demás y es en esta relación “yo/tu” que el “yo” puede definirse en un diálogo donde el protagonista se coloca en relación “yo/yo”, al que el lector tiene acceso, pudiendo penetrar profundamente en la conciencia del personaje principal. Hay un intento permanente de comprensión de “yo” del protagonista que puede llevar también al yo lector a comprenderse a sí mismo. Hay la misma búsqueda, la misma interrogación sobre quién es su ser, que se va evidenciando cada vez más de forma existencial y lírica a lo largo de la obra vergiliana.

La obra trata el tema de la vida. Hay la esperanza de una vida después de la muerte, que se alarga en un diálogo del “yo” consigo mismo. El protagonista procura dar sentido a la vida, pero no hay razones que lo justifiquen todo, solamente puede aceptar la vida sin motivos, tener fe. Percibirse como parte de un todo. Tendrá que confiar en su sentir, porque la vida es un milagro. Divido entre el sentir y el racionalizar, al no encontrar razones para el milagro de la vida, nunca se admitirá creyente abiertamente, pues eso sería una insensatez.

La experiencia de la muerte será algo que el protagonista intentará solucionar durante toda la obra. Siempre le será difícil aceptar la muerte de aquellas personas con quien mantiene una relación más cercana. Su sufrimiento ante la pérdida física de un ser querido, le hace aislarse y, en soledad, piensa, medita, recuerda a ese ser que partió. Va solucionando su luto con una memoria que gasta, un pensar que se cansa, un inventar de ese ser que partió para revivirlo en su mente, de nuevo, dando paso a un sentir inexplicable. La existencia, la vida, finita o infinita, visible o invisible será un enigma hasta el final, hasta la muerte, permaneciendo *para sempre* la eterna interrogación: “¿Quién soy?”. La escritura es el recorrido de la conciencia reflejado en el papel en un anacronismo, una repetición insistente, una confusión enunciativa que se relata en ese enmarañado de (ir)realidad.

El “yo” de la novela no se conforma con la nada después de la muerte, llevándonos por eso a creer en una existencia llena de fe y esperanza. La nada, el fin, el hombre en su condición finita, la nada después de la muerte no se adecuan a la realidad de la vida, pero la muerte se convierte en su sombra constante, es la única certeza que hay. La fascinación por el misterio de la vida, la búsqueda de la verdad, lleva al hombre a integrar la muerte en su reflexión sobre la vida. Aunque inicialmente el lector, de un modo inmediato, crea que se trata de una novela centrada en la problemática de la muerte, la novela vergiliana es una propuesta de vida, de eternidad. Para el protagonista, el alma no muere. Los muertos duermen y hablan. El alma alarga la vida.

Surgen situaciones en que el protagonista siente una fuerza inexplicable: lo divino. Solamente cada hombre, a su manera, lo podrá sentir dentro de sí. Por este motivo, sus novelas están repletas de preguntas sin respuestas, porque está en cada hombre buscar en él la verdad. La información que se muestra al lector es subjetiva y es en esta subjetividad que va conociendo el protagonista, que se desnuda en el reordenar de todos los fragmentos por él vividos. Estos fragmentos juntos y reorganizados llevan a una posible definición del “yo” de un protagonista que piensa, pero no encaminan el lector a un clímax o para el desenlace de una acción. Permiten una reflexión profunda a través de un diálogo íntimo con la novela, que dependerá de las experiencias que puedan surgir en el íntimo de cada lector. Consciente o inconscientemente, se hace una comparación entre el “yo” protagonista y el “yo” lector, un cruce de mundos, de la ficción y la realidad en la búsqueda de la verdad del ser.

El lector se interroga sobre el tema de la obra – la vida – en la búsqueda de respuestas que tranquilicen su incompreensión de la novela. No encuentra una respuesta. Una respuesta única. Una respuesta correcta. En consecuencia, la novela permitirá innumerables posibilidades de interpretación. La novela se construye con el autor, el texto y el lector. El autor propone una fe renovada. Hay una fe sentida y no mecanizada. Para el protagonista vergiliano, hay una vida posnacimiento y premuerte, hay un transcurrir de la existencia, pudiendo haber aún vida antes del nacer y después del morir. Por esa razón, hay un personaje muerto que interactúa con la vida y se mezcla en el mundo de los mortales.

En *Alegria Breve*, una iglesia sin techo para poder abrirse al universo divino, con una fe directa al Cielo. *Para Sempre* es una propuesta de vida. En *Até ao Fim*, toda la novela será ocupada por un diálogo del protagonista con un muerto. La muerte se vuelve el momento presente de la acción de las novelas. El protagonista vergiliano es creyente aun cuando se afirme ateo, solo deja de lado la religión, se despoja de las creencias religiosas, pero sigue creyendo. El silencio le va a permitir escuchar su interior, la voz silenciosa de su alma. Ese es un marco importante de la novela y de la obra de Vergilio Ferreira. En esta incomunicabilidad, se le vuelve exhaustiva la incapacidad de la relación con los demás, difícil la palabra, difícil la explicación, enigmático en eso que intenta comprender y que nunca entenderá. Vive en el deseo de integración en el seno familiar, pero no lo consigue nunca.

La dificultad en relacionarse con sus padres se repetirá con la esposa y el hijo, quedándose pues aislado del mundo en que vive. En la obra vergiliana la vida es una ruta donde el protagonista camina solo. Es reflexivo y callado, perdido en el tiempo de su pensamiento. Triste y desgraciado, vive en búsqueda de quién es en verdad su "yo". En su búsqueda, es muy importante la relación con lo femenino. Trata de encontrar en la mujer una comunión, una unión de su "yo" con otro "yo", que rompa esta profunda soledad que siente. En una comunicación de palabra insuficiente, es a través del sentir que intenta lograr esta unión, ganando el acto amoroso una relevancia especial en la revelación de la clase de relación que tiene con cada mujer. Una entrega que va más allá del acto sexual y no puede explicar. Siente una fuerza trascendente que les integra en el cosmos y que comunica en silencio mucho más que cualquier palabra.

La vida existe en la unión que el protagonista tiene con los demás. Los otros le permiten construir su imagen. Según van muriendo sus allegados, según va perdiendo esos lazos, se le abre un espacio donde el protagonista podrá renacer. Desaparece lo que relaciona el protagonista a aquellos otros que van dejando de existir, que van muriendo para dar paso a un nuevo ser que se va reconstruyendo. No es en el otro que se encuentra la luz que aclara el ser, sino en el "yo" interior. Es en el alma donde podrá encontrar la respuesta a su cuestionamiento. Con la muerte de los que con él se relacionan, ya no hay relación con los demás, sino con él mismo, en su relación "yo/yo", con su conciencia, su alma, sin nadie más que él. Empezar de nuevo, siendo quien realmente es, vivir la vida que aparece diferente frente a él. Y con ello, la esperanza, la

paz de un principio. Desea liberarse del pasado para llegar a una pacificación y una plenitud que anhela.

El dolor de la partida de seres queridos se apacigua solo después de mucho tiempo, después de un torbellino de recuerdos, que se reviven y si quieren gastar. Surgen recuerdos, incluso cuando no lo desea, y revive las emociones en un proceso catártico. Todo se *presentifica* en un tiempo eterno. En *Cartas a Sandra*, el duelo ya no es la conmoción de un solo momento, y se extiende a lo largo de las estaciones en varias ocasiones. El dolor se calma con la fe en aquellos que mueren, creyendo que no nos dejan completamente y sintiendo su presencia. Diviniza los que han sido mortales y que, al despojarse del cuerpo, permanecen eternos. Cree en el milagro de la vida, el misterio de la fe a través del amor que vence a la muerte, la voz inaudible, pero sentida, un espacio visible abierto al invisible, infinito, eterno y divino.

Esta permanente interrogación que no cesa y para la cual trata de encontrar significado, recordando y volviendo a recordar y reviviendo el pasado, es solo una consecuencia de la fe que siente y un síntoma de su necesidad de creer que nada es por casualidad. Siempre reflexiona sobre el camino que le trajo al punto donde se encuentra, pasando por las muertes de sus seres más queridos que le han ido dejando cada vez más solo, pero con los cuales siente una relación fuerte e inexplicable desde siempre y para siempre. Es a través de la reflexión de su existencia que el protagonista intenta llegar a su esencia, su verdad, a su orden, que será solo suya, personal. Sus conclusiones no las transmitirá nunca. Tendrá que ser cada lector que haga sus propias conjeturas y concluya para sí mismo. Sin embargo, la repetición de situaciones que vive el protagonista vergiliano de una obra a otra es un buen indicador de la esencia del personaje. En realidad, la riqueza de la obra está en el recorrido que el lector tendrá que hacer por su propia vida para sacar sus propias conclusiones, que serán el producto de su existencia y que le llevarán a su esencia. El protagonista sabe que no es dueño de la verdad absoluta y deja al lector que juzgue los hechos siempre impregnados de su emoción, permitiéndole una opinión libre.

De esta manera, tenemos un protagonista que no sabe nunca muy bien por qué suceden las cosas, o que simplemente se reserva su opinión. Permite al lector que considere los hechos, una lectura individual y una interpretación amplia. No quiere

juzgar nada de lo sucedido, porque sabe que no es poseedor de la verdad absoluta. El protagonista mostrará la ausencia de padre y madre; una dificultad en la relación paternal como un reflejo de la ausencia de ejemplo de padre que no ha tenido; una distancia con sus hermanos cuando los tiene; una sensación de estar solo por más gente que haya; una gran dificultad con lo femenino que siempre parece inalcanzable y que intenta poseer y volverlo suyo en el acto sexual; una falta de un confidente; una dificultad para hablar quedándose siempre en el pensamiento. La dificultad para relacionarse desde la infancia se extiende a lo largo de la vida del protagonista, e incluso si tiene una relación romántica, se siente solo y triste. Siempre reflexiona sobre el recorrido que le llevó al punto donde se encuentra, pasando por la muerte de sus seres queridos que le deja aún más solo, pero con quienes siente una conexión fuerte e inexplicable, desde siempre y para siempre.

INTRODUÇÃO

Que é ser homem? [...] Ser homem é ser todo. (AAF, p.104)

Havia sobretudo um sentido a dar à vida. (PS, p.166)

pensar que nunca mais estarás. É difícil. Nunca mais. É mesmo incompreensível e só ao fim de muitos anos é que se irá entendendo. (CS, p.57)

É preciso uma fé absoluta e a fé é um milagre. (AB, p.176)

O tema do “eu” em Vergílio Ferreira escolhido para análise circunscreve-se ao fascínio pela vida que este grande autor do século XX, tão certamente, soube plasmar na escrita. Uma escrita de um “eu” que percorre todos os meandros da vida e que arrasta o leitor a desbravar a senda da sua própria vida. Uma vasta obra que exige a presença ativa do leitor, numa leitura de difícil diálogo, mas, uma vez que o leitor embarque, é conduzido nesse lento remar para apreciação da vida, conjuntamente com o protagonista, através do deleite ou da inquietação. A narrativa vergiliana não conta histórias, obriga o leitor a uma leitura paulatina, reflexiva e construtiva sobre a existência do homem no mundo, despoletando o interesse noutras áreas do conhecimento que se debruçam sobre a mesma questão como a filosofia ou a religião.

O centro da narrativa é sempre o “eu”, que se entrega à vida em corpo e alma, um “eu” pessoal e individual, mas um “eu” no mundo que concebe a sua vida como um todo que engloba o seu meio, a sua relação com os outros, o mundo que o rodeia, as situações passadas, nada lhe escapa, pois tudo deve ter uma razão, mesmo que não a saiba. O “eu” da ficção vergiliana envolve o leitor na situação presente de reflexão e contemplação que vive intensamente, e numa viagem mental onde a memória e a imaginação se cruzam indistintamente. Os romances mostram o pensamento do “eu” com a mesma confusão simultânea de descrição, de narração, de diálogo ou de ausência da palavra, a qual não basta para explicar o milagre da vida.

Passado, presente e futuro unem-se na mente de um “eu” que dialoga consigo próprio num momento único, onde a totalidade da sua vida se torna presente e se reinventa ao recordá-la. A situação de isolamento do “eu” abre um espaço de silêncio e

solidão, que o permite pensar, imaginando, refletindo e recordando. A dificuldade posta por uma narrativa desorganizada, que baralha o tempo cronológico, o real e o imaginário, e que não termina aquilo que conta, interrompendo-se, com constantes ações, descrições, pensamentos, parágrafos, frases e palavras inacabadas. E isso reflete a rapidez do pensamento, o único fio condutor da ação. Esta estratégia do autor obriga o leitor a uma atenção extrema, a uma interpretação permanente, transpondo de um modo hábil a situação do protagonista ao leitor. O leitor une-se ao seu próprio momento de solidão numa interrogação profunda e em silêncio, esperando encontrar uma explicação para tudo, no final de cada romance.

No entanto, a narrativa de Vergílio Ferreira não dá nunca a explicação final que o leitor possa estar à espera, prefere pedir a cada leitor que a encontre no seu interior, tal como se exige à personagem. É uma narrativa que procura sempre. O “eu” procura um diálogo com o outro que já partiu, procura um diálogo com a alma, procura um diálogo para encontrar a verdade da vida, procura no outro as respostas que não tem ou a confirmação da evidência do invisível e indizível que sente. Contudo, o sentir íntimo e profundo da aparição ou da transcendência do ser ultrapassa a razão e, se dito, catalogar-se-ia numa espécie de loucura, infantilidade ou senilidade, pela qual o protagonista não deseja nem precisa de passar, ficando com a sua verdade só para si. Assim, submerge-se numa fé disfarçada e ambígua que tenta ocultar e só a interrogação permanente a revela e delata, pois essa insistência em questionar a existência do ser significa que, no fundo, tem o desejo ardente de que a vida seja transcendente. Abre-se um universo de interpretações à obra vergiliana neste jogo confuso que, mostrando o percurso individual e íntimo de cada protagonista, guia o leitor no seu próprio caminho para a vida, dando-lhe sentido.

Neste estudo, serão analisadas apenas algumas obras em profundidade, pois a análise do “eu” vergiliano em cada obra seria muito extensa. Foram escolhidos os romances considerados mais emotivos pelo diálogo que um eu-leitor estabeleceu, mais profundamente, com o “eu” narrativo vergiliano. É difícil explicar a emotividade de uma obra, porque esta é algo individual que cada leitor sente de maneira diferente. Está ligada ao universo íntimo de cada leitor que o leva ao seu único sentir de difícil expressão. Um leitor, ao explicar a emotividade sentida, falaria do seu eu, mas esse é demasiado íntimo e não é disso que se trata. Ficarão apenas resquícios dele na

interpretação que der à obra. Assim como o “eu” vergiliano, dirá sem se dizer. Analisa-se uma possível leitura do “eu” protagonista de Vergílio Ferreira. Um “eu” que usa a palavra, mas não diz. Aprendê-lo, compreendê-lo e completá-lo para o eu leitor criar um sentido com ele. Nesse caminho de construção de sentido, pode dar-se o reencontro com a fé num processo catártico que conduz à autognose.

Os romances em análise são a vivência do luto, tratam a perda de entes amados, uma mulher ou um filho. Há a necessidade do “eu” se restabelecer na inquietação de uma perda física de um amor filial ou de um amor conjugal que prossegue (“O amor está na alma e a alma não morre” in Santo Agostinho). O “eu” precisa de gerir o amor que sente com a ausência física desse amor que, como num amor platónico, mais se engrandece. O sofrimento, o desespero ou a alienação fazem parte de um processo após a morte. O desejo do outro permanece. O “eu” quer recuperar esse outro que faz parte dele, como se fosse o prolongamento do seu ser, do seu corpo e da sua alma. É amputada a matéria, mas o seu espírito, a sua alma, a sua força, a sua influência ou a sua memória permanecem no “eu”. Os romances escolhidos afastam-se da angústia mais premente que caracteriza uma fase inicial do escritor, onde o “eu”, mais afastado ainda do seu sentir, perde-se na narração de histórias e de preocupações da gente banal que o rodeia, movimenta-se numa vida que o faz infeliz, mas que ele não consegue mudar. O “eu” vergiliano percorre um caminho marcado pelo sofrimento, mas vai ultrapassando a angústia através da fé na vida. Isso é mais evidente na fase final da sua ficção.

O objetivo deste trabalho é a definição do “eu” existencialista e crente na obra de Vergílio Ferreira, através de uma análise que aprofunda apenas alguns romances para deixar mais clara a essência desse “eu”. É feita a contextualização do romance, género que conquistou grande importância nos últimos séculos. O romance foi-se alterando ao longo dos séculos, sofrendo mudanças variadas a todos os níveis, refletindo a cultura da sociedade onde se insere e acompanhando os gostos dos leitores. O herói do romance foi-se humanizando, deixando os heróis perfeitos e quase divinos atrás, numa escrita que contava de um ponto de vista externo, mas que foi penetrando, cada vez mais, no interior até revelar o mais íntimo das personagens. O herói passa a ser visto como um homem comum com os seus defeitos e as suas virtudes, podendo o leitor sentir-se mais próximo do mesmo. No século XX, o romance apresenta uma estrutura menos definida e contaminada por outros géneros literários. As personagens também percorrem um

caminho indefinido e, desorientadas, tentam entender o sentido da vida. A escrita revela esse processo onde tentam alcançar um autoconhecimento. Há uma corrente subjetivista e surge o romance psicológico ou lírico, onde as características da lírica serão visíveis e ganham força na narrativa. A emoção prevalece sobre a ação, o espaço será, principalmente, o da consciência e o tempo é mais estático. O tema central é o ser, que numa aventura interior sem um desenlace necessário, procura uma resposta e reflete sobre a sua existência.

Em Portugal, o panorama literário do século XX é instável, após um consolidado e conceituado Realismo. Apesar de surgirem diferentes tipos de romance, como o psicológico, o neorrealista ou o existencialista, em todos se mantém a questão do ser. Há uma mudança marcante a meio do século, sendo a corrente filosófica existencial uma grande influência para o romance que trata a existência do homem, o qual se afasta da religião e procura uma nova fé. Nesta viragem na literatura portuguesa, será representativo o romance *Mudança* (1949) de Vergílio Ferreira, autor do século XX. O romance de ficção vergiliano começa por ser neorrealista, mas cedo se afasta desta corrente e submerge-se por completo na problemática existencial, com *Aparição* (1959), tornando-se cada vez mais lírico, sendo *Alegria Breve* (1965) um marco deste lirismo. A narrativa lírica vergiliana incide sobre o tema da vida, onde um protagonista cria um diálogo na sua mente e reflete sobre quem é, em busca de uma razão para a mesma, passando por um processo de autognose, que obriga o leitor a percorrer com ele. A ficção não revela respostas, apenas abre horizontes para o leitor iniciar um processo de reflexão em conjunto, seguindo um caminho próprio. O silêncio da obra cria vazios narrativos que tornam o leitor num criador de sentido, completando-a, terminando-a numa tentativa de a interpretar.

Nesta criação de sentido, qualquer pormenor pode ser elucidativo e tornar-se numa evidência súbita, assim, o próprio título de cada romance é já uma obra de arte, cuja decifração é um apelo ao leitor. Os títulos são parte de um todo, parte da totalidade do romance, da obra, ou talvez, da vida. Neste estudo, analisa-se o “eu” do protagonista e narrador de alguns romances de ficção mais tardios deste conceituado autor da literatura portuguesa do século XX. São momentos dessa análise os seguintes romances publicados nas datas respetivas: *Alegria Breve* (1965), *Para Sempre* (1983), *Até ao Fim* (1987) e *Cartas a Sandra* (1996). O texto elaborado contém citações textuais e

referências ao argumento dos romances em análise, necessárias para demonstrar e clarificar a construção existencialista do protagonista. Num tempo da ação presente e da memória, onde passado e futuro se presentificam, existindo apenas o tempo do presente eterno, são escolhidas partes do dia, demonstrando uma passagem do tempo lenta e cíclica. Surge o anoitecer, o entardecer e o amanhecer, vislumbrando sempre um recomeço. Este recomeço é inserido numa ação de presente, que é lenta, mas imparável na mente do “eu”. Assim, uma situação de morte, como um enterro, um velório, o luto ou a própria morte, desencadeiam a reflexão, a memória ou a imaginação do protagonista imbuído na terra das origens nevada e que se renova ciclicamente, numa capela, ou numa casa repleta de memórias, onde viveu a infância. O espaço espelha o estado do “eu” e será sempre de profunda solidão.

A narrativa vergiliana é um “eu” no mundo interior, onde pensa e repensa. É um “eu” que reflete e medita, no momento presente que vive, e recorda, recria e inventa o passado, tornando a vivê-lo no palco da ação: a sua mente. A sua corrente de pensamento, único fio condutor da ação de cada romance, é plasmada numa escrita fragmentária, onde é impossível inscrever todo o seu sentir, desordenado e confuso. A transfiguração do real recordado, a imaginação e a transcendência da vida, tornam difícil, para o leitor, a distinção entre o real e o irreal, e entre a memória e o imaginário. O “eu” pensa-se num mundo exterior em relação com os outros, filhos, pais e mulheres, que, muitas vezes, já morreram. A relação mantida entre o “eu” do protagonista e as outras personagens é a construção de uma rosácea que torna visível uma essência invisível. Denuncia a sua tristeza e a sua solidão numa (in)comunicabilidade com os que já não estão e deseja com toda a sua fé que não tenham partido totalmente, negando a morte como fim absoluto, mas procurando razões que o consolem. Não encontra nunca uma explicação para o seu sentir, porque a fé apenas se sente.

É usado o termo “divino” para abranger diferentes abordagens. São considerados três tipos de divino. Em primeiro lugar, temos o “divino verdadeiro” manifesto no homem, que o leva a interrogar-se sobre o seu ser, que permite uma busca constante e um contacto permanente consigo mesmo. O homem evidencia uma posição de inquietação, mas que o pode conduzir até à fé. Em segundo lugar, temos o “divino religioso”, onde o homem encontra explicações sobre a sua existência nos escritos sobre um deus criador de uma religião. O homem tem Deus como resposta à sua interrogação.

Em terceiro lugar, há o “divino institucionalizado”, veiculado pela palavra que tranquiliza os homens. Se o homem não sente verdadeiramente o divino, sem a fé que a evidência do divino lhe possa produzir, apenas adquire um conforto momentâneo, superficial, pois não está implicado nele. Sem uma fé verdadeiramente sentida, o homem pode instalar-se numa posição apática de conforto. Se chamado pela fé, o homem sentir-se-á seguro, ainda que num caminho incerto. Em literatura, desde sempre, se vai refletindo sobre as diferentes manifestações de divino.

José Antunes de Sousa refere-se ao “divino verdadeiro” como o “sagrado” que é inerente ao homem, relacionando-o com a inspiração divina, que se manifesta no escritor, e já tratada em *Íon* de Platão. Um divino que se sente, mas que é independente da vontade do homem. O “divino religioso” é relativo à religião e o “divino institucionalizado” é aquele que afirma que a Igreja como instituição, de algum modo, prevalece à palavra de Deus e se impõe como forma de religião: “coexistem em Vergílio Ferreira três níveis de abordagem, sendo que um primeiro diz respeito ao conceito de «sagrado», enquanto vibração *poiética*, «vibração artística», em que se implica o desígnio auto-realizativo de uma divindade humana na imanência de uma estrutura da existência, um segundo, o conceito de «religião» enquanto expressão de uma fome metafísica de realização de nós no que além de nós se nos dê, já num *desvio antropológico* para uma Transcendência; e um terceiro, em que o conceito de «religião» (...) se confunde, em última análise, com o conceito de «igreja», no que este denuncia de sistematização e rigidez institucional e doutrinária”¹.

Em Vergílio Ferreira, podemos encontrar estes três tipos de divino. No entanto, a reação do “eu” vergiliano é muito diferente em cada um deles. O “eu” vergiliano parece reagir contra o “divino institucionalizado”, desvalorizando-o. O “divino verdadeiro” vai ganhando espaço na obra, é sentido e interrogado. Por último, o “divino religioso” é deixado em aberto, pois é algo que não se pode provar que exista. É um caminho próprio, no qual cada indivíduo terá de decodificar a sua relação com Deus e pacificar-se: Deus “não significa nada – e é justamente nesse nada que pela rarefacção de uma ausência ainda me perturba. [...] Deus para mim é a perturbação de uma ausência que se sabe não mais será uma presença. Que essa perturbação se extinga, admito-o (...) Como

¹ J. A. de Sousa, *Vergílio Ferreira e a filosofia da sua obra literária*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2001, pp.165-166.

todos os grandes problemas da vida, esse mesmo se há-de resolver por si, ou seja pela força da própria vida”². A obra vergiliana tenta resolver o problema de Deus com a passagem da vida. O “eu” vergiliano vive, assim, essa perturbação que parece acabar por resolver-se numa mistura de certeza incerteza, sentindo que existe um deus, um algo divino, mas que não sabe dar-lhe um nome. Poderá ser uma força divina, uma divindade ou Deus.

O tema da morte e da vida é intrínseco ao homem. Faz parte da sua condição humana, sendo a morte uma preocupação constante, pois, uma vez que se nasce, naturalmente, a vida está sujeita à morte. A incerteza sobre a vida e a morte levou o homem a interrogar-se e a procurar respostas sobre a razão da sua existência, desde os seus primórdios. Assim, a filosofia foi constituindo um conjunto de doutrinas sobre o Ser, indagando sobre o mundo e o homem através da razão, problematizando a realidade sempre de um novo ângulo. Como afirma Bachiller: “Vivimos distinguiendo las cosas, buscando *lo que son, cómo y para qué son*. (...) el filósofo trata de saber la razón del existir, del ser. (...) intentar explicar *lo que son las cosas, cómo y por qué son las cosas*, es misión también del filósofo, que considera *toda la realidad*”³. A filosofia considera o Ser na sua totalidade, o Homem e o meio onde se insere: o ser, a sua existência, a sua natureza, a sua cultura e tudo o que envolve a vida. O filósofo problematiza e teoriza, cria doutrinas, mas não encontra nunca uma resposta única para a explicação do seu objeto de estudo: o Ser.

Em busca de um sentido para a vida, o homem depara-se com o sagrado como única saída: “Heidegger [...] basa la existencia en la actitud religiosa. La verdad del Ser hace pensar en la *esencia de lo Sagrado* y la *esencia de lo Sagrado sugiere la esencia de la divinidad*”⁴. A filosofia depara-se com a questão religiosa numa tentativa de explicação do Ser. Cada religião se apoia em textos sagrados procurando uma resposta para a razão da existência do Ser: vários deuses? ou um Deus todo poderoso, Criador do Céu e da Terra? Para responder a múltiplas questões, o homem apoiou-se e acreditou, desde sempre, na religião. *Porquê, como e para quê existimos? O que é a vida? O que há depois da morte?* Cada sociedade procura respostas para estas questões. O homem

² V. Ferreira, “Deus o que é?”, *O Tempo e o Modo – Revista de pensamento e acção*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, pp.155-156.

³ A. R. Bachiller, *El ente, Dios y el Existencialismo*, Madrid, Editorial Pueyo, 1959, p.55.

⁴ A. R. Bachiller, *El ente, Dios y el Existencialismo*, cit, p.50.

procura encontrar respostas para a sua inquietação ao longo dos tempos. No ensaio “A morte como problema”, Hans-Georg Gadamer relata, a preocupação do homem na construção de sepulturas para o culto aos mortos, a quem se rende oferendas ou oração em várias culturas e épocas. Tendo em conta que não há provas físicas de existência do homem para lá da morte, parece incompreensível esta necessidade do homem em se acreditar eterno⁵.

O homem consciente da sua finitude procura na relação com Deus sair do desespero angustiado de uma vida absurda, se não houvesse uma razão para a sua existência. Bachiller afirma que “de no encontrar fuera una tabla de salvación, abocamos en la angustia, en la desesperación, producidas por el aislamiento y la soledad de nuestro ser y de nuestro vivir”⁶. O divino esteve sempre presente na Humanidade. O homem na sua relação com o divino procura preencher o vazio da sua interrogação da vida para além da morte. O divino refletiu-se sempre na arte, que contém as inquietações existenciais do homem e da sua cultura. No entanto, o divino vai-se representando de formas distintas, através da mitologia grega ou latina; através de forças superiores inexplicáveis; através de um Deus Supremo. A evolução da relação do homem com o divino reflete-se em diferentes representações na literatura. Encontra-se em variadíssimas obras de qualquer época da literatura europeia, seja na *Odisseia* de Homero; seja na *Divina Comédia* de Alighieri Dante; ou n’*Os Lusíadas* de Luís de Camões; ou em *Emílio, ou da Educação* de Jean-Jacques Rousseau; seja em *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca; ou em *Manhã Submersa* de Vergílio Ferreira.

Estas obras supra citadas dão um panorama geral da evolução do divino na literatura europeia. Primeiramente, a *Odisseia* de Homero, escrita na Antiga Grécia, o berço da Europa, refere permanentemente toda a mitologia grega de princípio a fim, sendo o herói épico, “divino Ulisses”⁷, um homem com qualidades humanas e divinas, que é capaz de vencer os deuses. N’*Os Lusíadas*, epopeia cujo herói épico é o povo português, herói coletivo, encontram-se os marinheiros vencendo os deuses. Ambas as narrativas pedem inspiração à Musa para tão arrojada escrita e os deuses ouvem os homens sublimes e consentem na satisfação dos seus pedidos. Depois, os poetas

⁵ G. B. Madison, *Sentido y existencia*, Pamplona, Verbo Divino, 1976, p.13

⁶ A. R. Bachiller, *El ente, Dios y el Existencialismo*, cit, p.72.

⁷ Homero, *Odisseia*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1994, p.20.

procedem à narração dos acontecimentos, onde os deuses também estão presentes e intervêm nos destinos dos heróis⁸. Na *Odisseia*, há a mistura do plano do divino com o plano mortal do herói, os deuses vivem lado a lado com o herói, “para Homero lo trascendente está indisolublemente entretejido con la existencia terrena”⁹.

A *Divina Comédia* de Dante, escrita antes d’*Os Lusíadas*, demonstra ser ainda produto do teocentrismo. Representa a natureza invisível do mundo após a morte, referindo espaços, assuntos e personagens desse mundo divino. A salvação e vida eterna do homem nesse mundo era a razão da existência do homem na Terra segundo a religião cristã. Assim, “la inmanencia del sentido de la vida está presente para el mundo de Dante, pero en el más allá: es la consumada inmanencia de lo trascendente”¹⁰. A influência religiosa também se reflete na estrutura da obra, através de uma conceção com base no número três que apresenta “un alto valor simbólico en la numerología medieval, como muestra de la perfección y de la unidad en la diversidad: en definitiva, sería la interpretación numérica del misterio de la Trinidad”¹¹. No Renascimento, o teocentrismo medieval deu lugar ao antropocentrismo, o homem e as suas viagens no centro da Terra. Não obstante, *Os Lusíadas* apresentam uma viagem com um motivo cristão, a expansão da fé. Embora seja uma obra fruto de uma sociedade cristã, recorre ao divino através da mitologia, incluindo as vivências dos deuses pagãos, é uma obra que glorifica o Cristianismo, a divulgação da fé por povos desconhecidos. N’*Os Lusíadas*, os deuses e os mortais aparecem mais separados que na epopeia clássica. Os deuses e os mortais não se unem senão no último canto da epopeia no espaço divino da ilha dos amores, através de uma experiência amorosa que será o prémio dos marinheiros e a sua autoglorificação. Para Camões, os deuses unem-se aos humanos, premiando aqueles que espalham a fé cristã.

⁸ “Já estavam todos na pátria os que, na guerra e no mar, tinham escapado a uma cruel morte; Ulisses era o único que suspirava pelo regresso e pela esposa, detido numa côncava gruta pela veneranda ninfa Calipso, a deusa preclara, que o desejava para marido. E, quando, no curso dos tempos, chegou a época decretada pelos deuses para ele voltar a Ítaca, a sua pátria, nem sequer então, estando entre os que lhe eram caros, foi livre de trabalhos. Todos os deuses se compadeciam dele, excepto Posidão, que permaneceu encolerizado contra o deiforme Ulisses, enquanto não chegou à sua terra. [...] os outros deuses reuniam-se no palácio de Zeus Olímpo” Homero, *Odisseia*, cit, p.1-2; “Já no largo Oceano navegavam [...] / As marítimas águas consagradas, / Que do gado de Próteu são cortadas. // Quando os Deuses no Olimpo luminoso, / Onde o governo está da humana gente, / Se ajuntam em consílio glorioso, / Sobre as cousas futuras do Oriente.” Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Braga, Editora Ulisseia, 1997, p.49.

⁹ G. Lukács, *El alma y las formas y La teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975, p.314.

¹⁰ G. Lukács, *El alma y las formas y La teoría de la novela*, cit, p.326.

¹¹ A. Dante, *Divina Comedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. xxiv.

O divino foi-se manifestando de diversos modos e isso refletiu-se na literatura e em qualquer género literário. O romance sofre várias alterações ao longo dos tempos. Sendo uma expressão literária complexa, torna-se muito importante por representar o mundo, real ou imaginário, terreno ou divino; por representar o Ser e o que de mais íntimo o habita; quer mesmo por representar essa procura de Transcendência. Lukács aponta *Dom Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, escrito no início do século XVII, como o romance moderno que marca o princípio de uma época em que o Deus cristão, há tanto presente, começa a abandonar o homem, virando-se este para dentro de si em busca de um sentido: “Esta primera gran novela de la literatura universal se encuentra, pues, en el comienzo de la época en la cual el dios del cristianismo empezó a abandonar el mundo; cuando el hombre se quedo solitario y empezó a no poder hallar sentido y sustancia más que en su alma sin morada; cuando el mundo desasido de su anterior paradójico arraigo en aquel presente más-allá, quedó entregado a su inmanente sinsentido”¹². É o princípio de um caminho que se bifurca e separa o homem de uma entidade divina que não deixa de seguir por perto e para onde o homem pode desbravar uma senda para se voltar a unir.

No século XVIII, a obra filosófica, *Emílio, ou da Educação*, trata a educação que um homem deve receber, incluindo nela um âmbito religioso. Rousseau aborda um sistema educativo baseado na observação da natureza, como obra de Deus, e na experimentação, mas este sistema também se baseia na crença de um Deus, pois “el olvido de toda religión lleva al olvido de los deberes del hombre”¹³. Para Rousseau, é necessário acreditar em Deus para enfrentar melhor a morte, já que o homem é consciente da sua finitude. Para ele, a religião só deveria ser ensinada quando a pessoa tivesse maturidade. Por conseguinte, a religião não estaria presente na vida de uma pessoa desde sempre. Haveria o direito de optar pela religião com a qual mais identificado se sentisse, e não, necessariamente, por aquela que fosse professada pela sociedade em que vivesse, pois o importante era acreditar numa força divina. Para a compreensão da condição humana, a fé no divino demonstra-se imprescindível durante a vida: “Vivir es el oficio que quiero enseñarle [...] Nuestro verdadero estudio es el de la condición humana”¹⁴. Parece contraditório ter de acreditar num Deus que não se

¹² G. Lukács, *El alma y las formas y La teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975, pp.369-370.

¹³ J. Rousseau, *Emilio o De la Educación*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p.391.

¹⁴ J. Rousseau, *Emilio o De la Educación*, cit, p.45.

experimenta através de nenhum dos cinco sentidos de um homem imerso numa educação que se baseia na experimentação e observação. Contudo, era necessário dar um sentido à vida e o único sentido possível que responde à procura do homem continua a ser Deus, a divindade, “El ser incomprensible que abarca todo, que da el movimiento al mundo y forma todo el sistema de los seres no es ni visible a nuestros ojos ni palpable a nuestras manos; escapa a todos nuestros sentidos. La obra se muestra, mas el obrero se oculta. No es pequeña tarea conocer finalmente que existe, y cuando hemos llegado a ello, cuando nos preguntamos ¿quién es?, ¿dónde está?, nuestro espíritu se confunde, sea extravía y ya no sabemos qué pensar”¹⁵.

Chegando ao século XX, as forças divinas poderosas que definem o destino do homem são postas em causa e tomam uma forma bem diferente na literatura: “A arte servira aparentemente todos os deuses, mas agora, que eles estavam todos mortos, incluindo os do Progresso, a ela se reduziria tudo o que resta de sagrado sobre a Terra”¹⁶. O homem procura comprovar que a força de um Deus invisível existe e interroga-se sobre o poder que teria Deus, numa vida que parece ser decidida pelo indivíduo que se julga livre, e que pode considerar-se como o seu próprio deus, como que prescindindo de um amparo exterior a ele. Dá-se uma aventura que percorre a interioridade da personagem e as suas inquietações em relação ao divino, onde o homem prescinde do amparo do Deus cristão, estando aparentemente só na sua relação com o transcendente: “la forma de la novela es, más que otra alguna, expresión del desamparo trascendental”¹⁷.

Assim, na primeira metade do século XX, não se nota uma forte crença num Deus, nem em deuses mitológicos. O homem está perdido em contradições da existência ou na inexistência da evidência do divino invisível. Na poesia de García Lorca, há uma espécie de incredulidade no fim da vida, um desejo de que a vida não acabe, colidindo com a realidade de que, após a morte, já não há nada visível que demonstre que a vida continua. No *Poeta en Nueva York* de García Lorca, há títulos como “Danza de la muerte” que fala do céu - “alegria eterna” - ou da morte - “definitivo silêncio”. A morte invade tudo, parecendo mais uma obsessão e, às vezes, chega a

¹⁵ J. Rousseau, *Emilio o De la Educación*, cit, p.379.

¹⁶ O. Lopes, *Os Sinais e os Sentidos – Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Caminho, 1986, p.76.

¹⁷ G. Lukács, *El alma y las formas y La teoria de la novela*, cit, p. 308.

adquirir um tom mórbido¹⁸. Existe algo mais do que uma simples vida terrena, existe um Deus, deuses, forças divinas que se misturam com o humano, com a natureza, com o palpável. Junta-se tudo para dar vida ao que está morto e matar o que vive. O *Poeta en Nueva York* no seu irracionalismo mais livre e poético é um expoente surrealista da lírica moderna onde “la fértil liberación irracionalista del discurso poético es quizá la marca de renovación característica de la nueva lírica contemporánea, la manifestación renovadora más influyente y representativa en la fisonomía poética de nuestra Edad del Moderno, cultural y artístico”¹⁹. Quiçá, haja a crença na ideia de alma quando o sujeito poético tenta acordar os mortos nas campas, insistindo, através da repetição, que acordem e se levantem, numa atitude infantil, quase desesperada, e de rejeição da morte²⁰. Isso demonstra a dificuldade em acreditar que não há nada mais para além da morte, conferindo-lhe uma negação do fim, apesar de este ser observável.

No século XX, o existencialismo tenta resolver o sentido da vida, mas encalha no *nada*. Se o homem se interroga, é porque não sente profundamente que depois da morte não haja nada. Se o homem se interroga, é porque sente que para além da morte haverá algo que poderá encontrar. Para Bachiller, o existencialismo ateu era falso, porque a existência contingente reclama uma existência necessária, situando-se o ser entre o nada e Deus. A visão do *nada* na origem da existência, antes do nascimento, e também na pós-morte, depois da morte, conduz à amargura, à angústia, ao pessimismo, ao desespero. Portanto, pensar que é imortal, procurando a sua origem e o seu fim, inventando ou reinventando deuses, permite ao homem afastar-se do nada, sair do desespero, procurando a raiz da sua essência. Se, por um lado, o homem se sente sozinho, por outro lado, mais profundo e real, sente-se acompanhado, há uma sensação inexplicável de não estar só: “En general, no es cierta la afirmación de que el ser-hombre está solo y aislado. Aún cuando se concentra en el fondo de su pensamiento, lo hace acompañado de un mundo exterior que antes ha aprehendido por las ventanas de su

¹⁸ “Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío / donde sonaban las voces de los que mueren bajo el guano / un cielo mondano y puro, idéntico a sí mismo, / con el bozo y lirio agudo de sus montañas invisibles.” (F. G. Lorca, “Poeta en Nueva York” in *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p.413); “Son los cementerios, lo sé, son los cementerios / y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena, / son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora / los que nos empujan en la garganta.” (F. G. Lorca, “Poeta en Nueva York”, cit, p.416).

¹⁹ A. García Berrio e T. Hernández Fernández, *Crítica Literaria*, Madrid, Cátedra, 2006, p.293.

²⁰ “AMIGO / Levántate para que oigas aullar / Al perro asirio. / Las tres ninfas del cáncer han estado bailando / Hijo mío. [...] Amigo, / despierta [...] / ¡Amigo! / Levántate...” (F. G. Lorca, “Poeta en Nueva York”, cit, pp.437-438).

cuerpo. No está solo, está acompañado, no puede prescindir de este acompañamiento. En la búsqueda de una solución al problema de su existencia, está convencido de que, sea la que se proponga, tendrá que ser valedera y aplicable a los demás seres-hombres”²¹. São possíveis várias soluções para esta questão que o homem põe. Haverá respostas que vão do nada mais absoluto até à fé mais profunda num deus, nenhuma se pode provar mais certa que a outra. Não obstante, uma força superior ao homem parece estar sempre ligada à questão e o homem interroga-se sobre a existência ou não de Deus: “La pregunta y la respuesta del existencialismo se centran en la existencia. No obstante, Dios será siempre la gran pregunta y la gran respuesta de la Humanidad, porque es la gran preocupación. La historia entera es testigo de ello”²².

Achando inútil o esforço titânico que seria necessário para abrir um caminho que o leve ao divino, que o mais provável é que não exista, o homem procura em si próprio um eco, um outro, uma outra voz que exista no seu interior, na sua transcendência, para colmatar esse estar só no mundo. A representação do outro na transcendência do Ser, do seu invisível, da sua alma, faz-se visível através de uma multiplicidade de vozes num diálogo mental que o homem mantém consigo próprio na literatura. São vozes audíveis, mas nem sempre perceptíveis, cuja mensagem tem de subentender-se. Isto sucede não só no romance como na poesia. Emmanuel Levinas explica esta voz interior do outro que dialoga com o eu a propósito de um poema de Paul Celan: “El poema va dirigido al otro. (...) El poema “se convierte en diálogo, (...) un encuentro, el camino de una voz que se dirige a un tú vigilante”²³. No romance, sucede o mesmo, as inquietações do homem são reveladas no diálogo íntimo narrativo, transferindo para o leitor o seu interior. Em *Emílio, ou da Educação*, já se menciona a existência de duas vozes, havendo uma voz da alma que é a consciência do homem, agindo como um guia, e a voz do corpo que diz respeito às paixões, ao imediato. No século XX, há a presença notória destas vozes que tentam representar a totalidade do Ser.

Em *Manhã Submersa*, há um debate íntimo entre duas vozes do Ser, neste caso, uma da mente e outra do corpo. Portanto, há a representação do homem que parece dividir-se numa parte terrena e noutra divina, superior. A situação interior de

²¹ A. R. Bachiller, *El ente, Dios y el Existencialismo*, cit, p.59.

²² A. R. Bachiller, *El ente, Dios y el Existencialismo*, cit, p.75.

²³ G. B. Madison, *Sentido y existencia*, cit., p.31.

inconformismo, que o protagonista vive pela presença do destino, provoca-lhe um grande sofrimento e uma enorme sensação de solidão. A voz do seu interior implora-lhe que não continue no seminário, mas a sua outra voz ignora essa vontade, vivendo uma angústia permanente entre essas vozes do seu Ser. A narrativa representa esta realidade através do diálogo interior da personagem sobre o que não faz para ir ao encontro daquilo que deseja, sentindo-se angustiado e derrotado: “sofri em silêncio”²⁴, “desde o fundo da minha solidão”²⁵, “SILÊNCIO. Um dia igual aos outros, penoso e triste, como as tardes de um doente condenado”²⁶. A voz interior, ou da alma, ou da consciência, pede-lhe que se afaste da vida religiosa que só o faz sentir-se sozinho e com “um peso na alma”²⁷; “um asco de tudo empestava-me a alma”²⁸; “perdera a vontade de tudo e a esperança de tudo”²⁹.

Após a morte de um amigo do seminário, a voz da alma do protagonista acaba por vencer, pois ele decide abandonar o seminário para viver a sua vida, em vez de viver para esperar a morte no seminário: “eu tive a certeza absoluta de que havia de fugir. [...] Faltava um mês para a Páscoa, e eu acreditei como nunca que seria o último que não era meu. Não podia imaginar o que levaria para a vida, a não ser talvez uma vontade animal de conquistá-la e a profunda memória humana do meu pobre amigo morto”³⁰. Em Vergílio Ferreira, a morte desata a reflexão sobre a vida e a necessidade de cumpri-la. A morte representa o despertar para a descoberta de quem sou e a aproximação do “eu” íntimo do próprio. Dispara sentimentos catárticos de dor, que provocam uma transformação interior, vislumbrando a pacificação íntima, uma serenidade de ordem reestabelecida. A arquipersonagem sofre um processo de autognose, virando-se, cada vez mais, para o milagre da vida, aprendendo a ultrapassar o sofrimento da morte pela fé e aceitando o inexplicável da vida. Gastam-se as ideias, fica o sentir.

A propósito do romance já no século XX, Georg Lukács declara que: “La novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses”³¹. Existe a religião e a Igreja, já não existe a presença de deuses poderosos que salvam o homem, de um Deus que salva

²⁴ V. Ferreira, *Manhã Submersa*, cit, p.17.

²⁵ V. Ferreira, *Manhã Submersa*, cit, p.67.

²⁶ V. Ferreira, *Manhã Submersa*, cit, p.45.

²⁷ V. Ferreira, *Manhã Submersa*, cit, p.30.

²⁸ V. Ferreira, *Manhã Submersa*, cit, p.184.

²⁹ V. Ferreira, *Manhã Submersa*, cit, p.191.

³⁰ V. Ferreira, *Manhã Submersa*, cit, p.207.

³¹ G. Lukács, *El alma y las formas y La teoria de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975, p.355.

ou condene segundo a ação do homem, um Deus em quem acreditar para superar a existência ou para obter respostas. No século XX, o homem não interroga Deus, questiona-O; não tem fé Nele para superar os obstáculos, evidencia a Sua inexistência; a fé descobre-se na relação íntima. O homem interroga a sua alma em busca de respostas num percurso interior lento e duvidoso, hesitante e confuso, cheio de si e vazio de Deus: “La novela es la forma de la aventura, del valor propio de la interioridad; su contenido es la historia del alma que parte para conocerse, que busca las aventuras para ser probada en ellas, para hallar, sosteniéndose en ellas, su propia esencialidad. La seguridad interna del mundo épico excluye la aventura en ese sentido propio: los héroes de la epopeya recorren toda una abigarrada serie de aventuras, pero no se pone en duda que las van a superar interna y externamente; los dioses que dominan el mundo han de triunfar siempre sobre los demonios”³².

Em *Manhã Submersa* e em *Emílio, ou da Educação*, a religião cristã é retratada na rejeição ao destino de personagens atraídas pela via sacerdotal: em *Manhã Submersa*, deixando o seminário; em *Emílio, ou da Educação*, mantendo essa via, mas numa profunda tristeza. A situação narrada na *Profissão de fé do Vicário Saboiano* no Livro IV de *Emílio, ou da Educação* assemelha-se à história do protagonista de *Manhã Submersa*³³. Porém, na obra mais antiga, a personagem acaba por cumprir os votos e ser padre contra a sua vontade íntima: “di mi palabra como quisieron y fui hecho sacerdote. Pero no tardé en sentir que, al obligarme a no ser hombre, había prometido más de lo que pudiera cumplir”³⁴. Na obra do século XX, a personagem consegue libertar-se de uma religião que não lhe traz felicidade, nem conforto espiritual, optando por não ser ordenado sacerdote. A profissão religiosa não é representada como vocacional, mas como uma saída económica para quem tem dificuldades. Surgem várias linhas de debate interno também ao leitor numa obra que retrata, mais do que uma certa decadência da Igreja, a interrogação sobre quem transmite a palavra divina e que poder tem para o fazer; a relação indiferente ou quase de rejeição da palavra divina; o conflito interno entre o desejo da alma e a ação do homem; e, principalmente, a impossibilidade de

³² G. Lukács, *El alma y las formas y La teoría de la novela*, cit, p.356.

³³ “Nací pobre y campesino, destinado por mi estado a cultivar la tierra; pero creyeron que era más hermoso que aprendiera a ganar mi pan en el oficio de sacerdote, y hallaron el medio de hacerme estudiar. A buen seguro, ni mis padres ni yo pretendíamos buscar con ello lo que fuera bueno, verdadero y útil, sino lo que había que saber para poder ser ordenado. Aprendí lo que se quería que aprendiese, dije lo que se quería que dijese” J. Rousseau, *Emilio o De la Educación*, cit, p.397.

³⁴ J. Rousseau, *Emilio o De la Educación*, cit, p.397.

impor uma religião, porque a crença é uma relação interior e individual com o divino. A fé não se impõe. A fé sente-se. E o homem do século XX move-se para reencontrar a fé, porque é difícil aceitar a morte como fim absoluto.

Em *Manhã Submersa* e na *Divina Comédia* a religião é a mesma, a sua doutrina mantém-se inalterável, mas é representada de maneiras bem distintas, refletindo as inquietações da sociedade de cada época. Como afirma Bachiller, o divino permanece imutável, mas a maneira de o viver altera-se: “Es preciso distinguir entre Cristianismo y Cristiandad, entre lo divino *en sí* y sus manifestaciones históricas. La Cristiandad evoluciona con la historia y cambia según las épocas; por el contrario, el Cristianismo es inmutable y puro, intangible, espiritual y eterno”³⁵. O fim da condição humana, a morte, está presente nas duas obras. Por um lado, o mundo após a morte é o cenário da *Divina Comédia*, a preocupação da existência do homem detinha-se na vida eterna, vaticinada pela religião cristã que professava a sociedade da época. Por outro lado, em *Manhã Submersa*, a morte ensombra a vida do jovem protagonista, seja pela morte de alguém próximo ou pela sua evocação provocada por qualquer pretexto num mundo que mata todas as motivações para viver.

Em *Manhã Submersa*, apesar de o protagonista ser ainda muito jovem e estar num seminário, a morte atormenta-o em muitas ocasiões, por exemplo, a despedir-se de um amigo como se fosse para sempre, “para a morte”³⁶, ou a estudar no silêncio profundo do seminário: “para lá dos vidros altos, ficava a noite e a morte”³⁷; “A noite caíra já, uma noite fria, lúcida de estrelas, morta”³⁸. O protagonista teme a morte: “E eu olhava o silêncio fechado de tudo isso, sentia na escuridão transversal de tudo isso, no halo vago expectante, um súbito medo da morte – e o coração parava-me de alarme”³⁹. Este medo inerente ao ser humano de qualquer época era o que se pretendia eliminar em *Emílio, ou da Educação* através da crença religiosa. Parece que quanto mais próximo do ambiente religioso, mais próximo se sente da morte. Talvez, porque reflete mais sobre a sua existência na situação infeliz e solitária que vive, visto não sentir a companhia do Senhor, ou, talvez, porque a condição humana é mais mencionada na palavra de Deus,

³⁵ A. R. Bachiller, *El ente, Dios y el Existencialismo*, cit, p.26.

³⁶ V. Ferreira, *Manhã Submersa*, cit, p.69.

³⁷ V. Ferreira, *Manhã Submersa*, cit, p.46.

³⁸ V. Ferreira, *Manhã Submersa*, cit, p.69.

³⁹ V. Ferreira, *Manhã Submersa*, 24.^a ed., Lisboa, Bertrand, 2004, p.66.

sendo referido o castigo da vida de pecado, apesar de o protagonista rejeitar as palavras do padre e se compadecer dos “desgraçados seminaristas que olhavam os prazeres do mundo com imaginação infernal!”⁴⁰.

A obra é escrita numa sociedade que sofre não só a pobreza como também a repressão de uma ditadura e não consegue entender a razão de uma existência tão dura, questionando o papel da Igreja e a existência de Deus. A sociedade portuguesa vive uma rejeição progressiva de uma Igreja decadente, abandonando a rotina dos rituais religiosos, cujo vazio da palavra divina proferida não responde à interrogação existencial. Esta questionação e rejeição do religioso refletem-se ao longo dos romances de Vergílio Ferreira, escritos de 1943 a 1996. Em *Manhã Submersa*, no primeiro dia que veste a batina de seminarista, é olhado com um ar depreciativo, ser padre não é visto com orgulho ou respeito; pelo contrário, a criança é gozada, o que provoca que se encerre no seu mundo interior: “Pela primeira vez na vida me cerrei dentro do meu ódio impotente e infeliz, e aprendi o sentido do desespero e da morte. Pela primeira vez eu medi a minha distância do mundo que me havia de ficar para sempre distante”⁴¹. Esta distância do mundo, que a personagem de *Manhã Submersa* vive, tornando-a uma personagem com um mundo interior intenso, porque vive em solidão, num diálogo de si para si, é uma característica do protagonista vergiliano.

Nas obras referidas, o mundo criado pelos autores inclui sempre a referência a uma força divina, conceito que vai evoluindo. Na literatura europeia, primeiro, surgem os vários deuses que controlam o universo na Antiguidade Clássica; depois, a ideia de um só Deus todo poderoso que provém da religião cristã; e, por último, a descrença nos deuses, mas a permanência da necessidade de acreditar numa força superior que justifique as ações do homem e a razão da sua existência. As distintas representações desta força incerta e divina, a mitologia e a doutrina cristã, não desaparecem durante os séculos, continuam a ser referências das obras posteriores e misturam-se com as novas representações deste referente cultural. O divino advém da condição de finitude humana que leva o homem a preferir pensar que “la muerte no destruye la vida como tal, esto es, como ser en el mundo, sino la vida como ser en “este” mundo”⁴², não caindo, assim, no

⁴⁰ V. Ferreira, *Manhã Submersa*, cit, p.109.

⁴¹ V. Ferreira, *Manhã Submersa*, cit, p.14.

⁴² A. R. Bachiller, *El ente, Dios y el Existencialismo*, cit, p.63.

desespero e no *nada*. A literatura “lleva al mundo y al hombre más allá de sí mismos”⁴³, criando variadíssimas possibilidades de mundos possíveis e impossíveis. Em conclusão, a filosofia problematiza o Ser no mundo, a religião revela a existência do Sagrado como resposta à existência humana e a literatura veicula as inquietações existenciais do homem e da sua cultura. A relação que o homem tem com o divino, sempre presente, vai-se, pois, transformando.

⁴³ P. Ricoeur, *Teoria da Interpretação – O Discurso e o Excesso de Significação*, p.106.

CAPÍTULO I: O ROMANCE

1. A evolução do romance

Na evolução dos géneros literários, surgiu como grande fenómeno o desenvolvimento do romance e a sua crescente importância durante os últimos três séculos: “O romancista, de autor pouco considerado na república das letras, transformou-se num escritor prestigiado em extremo, dispondo de um público vastíssimo e exercendo uma poderosa influência nos seus leitores”⁴⁴. Hoje em dia, o romance é o género literário por excelência, tendo sido o sucessor da epopeia. Segundo García Berrio, “De todas las modalidades literarias, la novela representa el modo de expresión de la modalidad artística por excelencia. Nacida como sustituta de la epopeya en el sistema literario, se dirige a un público muy distinto al de las epopeyas clásicas. El texto de la novela facilita mejor la sustitución de la voz única del autor por una representativa polifonía de la nueva sociedad, culta y burguesa, de voces constituidas en el conjunto social, como postula uno de los mejores teóricos del género, Mijaíl Bajtín. [...] Pero un cambio de los ejemplares del género narrativo tan importante como el que supone la transformación de las epopeyas clásicas, medievales y tardías en el género masivamente dominante de la novela moderna, no puede justificarse sino a través de una modificación (masivamente decisiva) de toda la sociedad que produce y demanda el nuevo género”⁴⁵.

Deste modo, a alteração da sociedade transforma o romance e, também, o tipo de leitor. Ao surgir uma nova camada social, chamada burguesia, aproximou-se mais da realidade quotidiana, permitiu mais facilmente a expressão de um maior número de vozes existentes na nova sociedade e deixou o herói épico, tão admirável e corajoso das epopeias, para dar lugar a um protagonista que representa uma pessoa comum, típica da sociedade existente, com todos os seus defeitos e virtudes, dando-se “la transición del héroe épico (semidivino y mítico en las epopeyas clásicas y nobiliario en las medievales y modernas) al protagonista burgués, o incluso degradadamente popular y hasta grotesco”⁴⁶. Já no século XX, o protagonista de *Mudança*, de Vergílio Ferreira, é um

⁴⁴ V. M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8.ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1997, p.671.

⁴⁵ A. García Berrio e T. Hernández Fernández, *Crítica Literaria*, Madrid, Cátedra, 2006, p.303.

⁴⁶ A. García Berrio e T. Hernández Fernández, *Crítica Literaria*, cit., p.303.

exemplo deste novo herói, tremendamente humano, sem as características heróicas, e envolvido numa problemática existencial que faz dele um ser errante e angustiado: “Debatendo-se, adrede, entre a evidência da realidade e o sonho fantástico da utopia, Carlos segue uma rigorosa linha humana. Longe de ser o herói tradicional, moralista, exemplar, virtuoso, intocável, de vincada ascese ou austera conduta, comporta-se como um ser humano que vacila e hesita, se avilta e levanta e denuncia ou acusa. Espírito macerado e em mudança, a sua angústia é consequente duma desconfiança e duma divergência social”⁴⁷.

O público do romance é completamente diferente devido ao aparecimento da nova classe burguesa que provocou uma alteração na sociedade e, por conseguinte, na sua literatura. Segundo Simone de Beauvoir, a literatura é a voz de um autor que impõe o seu mundo pela literatura⁴⁸ e, por outro lado, para Lotman, os textos são a realização da cultura e a cultura é criadora de textos⁴⁹. Portanto, a literatura espelha a sociedade, mas a sociedade é o leme da literatura, logo, a enorme transformação vivida pela sociedade origina novos gostos e uma nova literatura. Navajas fala da importância da literatura não apenas como refletora de cultura, mas podendo exercer uma função de autognose. A cultura condiciona a visão que o homem tem do mundo, é dentro dela que o homem se constitui, mas este também é agente participativo da mesma. Através da literatura, compreende-se o mundo e o indivíduo num intercâmbio e exploração da consciência⁵⁰. No romance, há a consciência do outro que, bem compreendida, leva a um melhor entendimento do próprio e do mundo.

⁴⁷ L. Cruz, *Viragem no Romance Português*, Arquivos do Centro Cultural Português, vol.III, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, p.623.

⁴⁸ J.-P. Sartre, *¿Para qué sirve la literatura?*, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1966, p.72.

⁴⁹ J. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, p.77.

⁵⁰ “El hombre no se constituye tampoco por su naturaleza física, por su corporeidad. El hombre se constituye como tal por la creación de un sistema simbólico y cultural en el que participa y al que hace contribuciones progresivas a través del tiempo. El hombre ve la realidad no de una manera neutra e inocente, sino con el pre-juicio de su cultura. Esta cultura le ayuda a ver y organizar el mundo y al mismo tiempo le ayuda a verse y comprenderse a sí mismo. Uno de los modos de comprenderse el hombre a sí mismo y al mundo es la ficción y el estudio de la ficción y, sobre todo, de los seres que en ella emiten apreciaciones y valoraciones, debe contribuir a proporcionar una visión más completa del hombre. [...] El conocerse a sí mismo socrático es un conocimiento que se produce en la propia conciencia, pero también en la conciencia de los demás. [...] La novela [...] puede reclamar una ascendencia socrática, pues halla dos de sus principios más intrínsecamente constitutivos en el intercambio de sujetos y en la exploración de los hechos de conciencia” G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, Londres, Tamesis books limited, 1985, p.89.

O romance transforma-se continuamente a vários níveis e supera-se a si mesmo “transformándose en ser normativo del cambio”⁵¹. É capaz de renovar a sua temática e as suas técnicas, como afirma Aguiar e Silva: “Interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se no decorrer dos últimos séculos, mas sobretudo no século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos. De mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance volveu-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polémico, etc.”⁵². Assim, chega até aos nossos dias o romance moderno. Após o século XIX, há a um processo de metamorfose e crise do modelo de romance, passando este a evidenciar a interioridade e os conflitos individuais das personagens, mais que as ações das personagens e os conflitos entre os setores da sociedade. O romance moderno que “aporta la pauta discursiva capaz de representar la pluralidad social de los conflictos en la nueva edad; así como el tipo de observación sobre los nuevos pobladores de un mundo donde el interés por la aventura externa de la acción se transforma prioritariamente en debate psicológico íntimo”⁵³. Portanto, a história literária deixa de ser vivida de um modo externo para entrar no universo íntimo das personagens e julgá-las desde a sua própria consciência.

2. O romance do século XX

Lukács explica que, no século XX, os géneros literários deixam de ser completamente definidos, passando a misturarem-se e contaminarem-se. Esta indefinição dos géneros dos textos é um sintoma de uma escrita que também já não apresenta um fim ao leitor de forma clara e definida: “Ahora los géneros se entrecruzan en intrincación insoluble, como signos del auténtico y del inauténtico buscar un fin que ya no está dado clara ni inequívocamente”⁵⁴. O romance, de um género contaminado, sem uma estrutura definida e sem uma finalidade óbvia, transforma-se num processo de busca, cujo principal objetivo é a revelação que conduza ao autoconhecimento do indivíduo: “a diferencia del ser de otros géneros que descansan en la forma ya completa,

⁵¹ G. Lukács, *El alma y las formas y La teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975, p.341.

⁵² V. M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, cit., p.671.

⁵³ A. García Berrio e T. Hernández Fernández, *Crítica Literaria*, p.305.

⁵⁴ G. Lukács, *El alma y las formas y La teoría de la novela*, cit, p.308.

se presenta como algo en devenir, como un proceso”⁵⁵. O romance percorre um caminho difuso, onde a personagem procura orientar-se na sua confusão, definir um sentido para a vida num processo de autognose: “El proceso, que es la forma interna de la novela, es el camino del individuo problemático hasta sí mismo, el camino que va desde la oscura prisión en la realidad simplemente existente, heterogénea en sí, sin sentido para el individuo, hasta el autoconocimiento claro. Tras la consecución de ese autoconocimiento (...) lo único que se puede conseguir es un máximo de aproximación, una profunda e intensa iluminación del hombre por el sentido de su vida”⁵⁶

O romance moderno do século XX é o romance psicológico onde o “centro do universo semântico é o funcionamento da mente humana”⁵⁷. A denominação de romance psicológico ou lírico aplica-se aos romances europeus do início do século XX. Ricardo Gullón não se atreve a dar uma definição clara e objetiva do que é o romance lírico, porque lhe parece arriscado⁵⁸. Porém, a análise que faz deste género literário, a partir do final do século XIX até meados do século XX, permite observar que ocorrem mudanças quanto ao romance que se escrevia desde os finais do século XVIII. Examinando romances de Virgínia Wolf, James Joyce, Dostoievsky, entre outros, propõe uma denominação geral e ampla para os distintos romances estudados e que parece aplicar-se também ao romance de Vergílio Ferreira: “Seguramente las características más destacadas de las obras acogidas a esas rúbricas son la interiorización, el uso de la corriente de conciencia y del monólogo interior, la coherencia del punto de vista, la simultaneidad narrativa, la ruptura de la linealidad temporal y la exigencia de un lector activo que se situará inicialmente en la perspectiva del narrador o en la del personaje y aceptando la información autorial en los términos en que le va siendo facilitada, se moverá a partir de ella hacia una recreación libre, y no por eso infiel al texto”⁵⁹.

Gullón afirma também que a ficção moderna é alterada por uma corrente subjectivista que abrange todas as áreas da sociedade, citando “En todos los sectores se observa un nuevo reconocimiento de la subjetividad, un conocimiento de la compleja e

⁵⁵ G. Lukács, *El alma y las formas y La teoría de la novela*, cit, p.340.

⁵⁶ G. Lukács, *El alma y las formas y La teoría de la novela*, cit, p.347.

⁵⁷ E. Cabral, “Romance Psicológico”, 2005 in Carlos Ceia e-Dicionário de Termos literários http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/R/romance_psicologico.htm (Último acesso: 10 de Maio de 2008).

⁵⁸ R. Gullón, *La novela Lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, p.15.

⁵⁹ R. Gullón, *La novela Lírica*, cit, p.^{p.15-16}.

inesquívale relación entre lo interior y lo exterior, el obseador y lo observado [...] en teología y religión el movimiento impresionista llamado existencialismo se mueve en la misma dirección”⁶⁰. Goulart declara que intervém a subjetividade, no romance lírico de Vergílio Ferreira, na imprecisão dos factos passados narrados e nas vivências individuais que surgem no presente: “Há em geral episódios supostamente vividos pelo narrador que impulsionam o acto narrativo. Ele emprega, aliás, com frequência o verbo *contar* ou *narrar* e refere-se amiúde à orquestração do próprio texto narrativo, interrogando-se sobre a ordem temporal e sobre a reconstituição dos factos a narrar. E é aqui que parece aflorar um certo desdobramento (e alguma distanciação) entre o *eu narrante* e o mundo narrado. Mas a partir do momento em que o primeiro tem de fazer apelo à memória para a reposição do vivido, sedado já lá atrás no passado, a exactidão desse vivido perde os seus contornos. E então, ou porque a imaginação tem de intervir, ou porque o que foi antes na evocação será outra coisa, a lírica encontra nessa zona de indefinição o lugar propício ao seu eclodir. Mas ela nasce também, por vezes, de uma situação presente feita daquele espanto que é alarme e interrogação ou presença iluminada de si (...) É, afinal, quando os factos narrados se transformam em pretextos, ou melhor, em *pré-textos* que engendram outros textos (líricos) que a narrativa é secundarizada e a lírica se torna por algum tempo a dominante.”⁶¹ Deste modo, a lírica abre um espaço na narrativa do romance, modula o texto narrativo. O “*eu lírico*”, a personagem, confere o tom lírico ao texto, no modo narrativo e no género romanesco, onde coexiste o “*eu narrativo*”, o narrador, o mundo narrado, mas onde domina o lírico sobre o narrativo.

No romance lírico, podemos destacar a emoção e não a ação. A intimidade individual da personagem é explorada minuciosamente e o importante não são os temas, mas o modo como são tratados, sendo a consciência o palco para captar o estar no mundo do homem e a sua razão, o motivo da sua existência. O romance lírico tem, também, o estatismo temporal do modo lírico que expressa os sentimentos, a intimidade do eu. Existem “duas formas distintas de apreensão do real e a que correspondem estruturas temporais específicas. Ligada à evolução diegética, a temporalidade ora nos estimula na prossecução de um destino para a ação e para as personagens, ora frustra as nossas expectativas, transferindo-nos do *tempo objetivo* e progressivo (...) para um

⁶⁰ R. Gullón, *La novela Lírica*, cit., p.17.

⁶¹ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora, 1990, p.32.

tempo subjetivo, estático, ilocalizado, não raro de características universais, tendente a uma deslocação para além de si próprio e que se volve em *tempo fora do tempo*, primordial e arquetípico – o “tempo de nunca”, a que alude Vergílio Ferreira.”⁶² A ação é, pois, temporal, mas a reflexão que a vai quebrando é atemporal.

Passa-se de uma voz narrativa para a voz do indivíduo, uma voz particular e singular, e uma voz emotiva com a poetização do romance. A avalanche de confidências, a entrega de uma intimidade propositadamente desordenada e sem linearidade temporal, através de um foco narrativo no interior da personagem, obriga o leitor a descodificar através da reordenação, de forma a constituir um todo significativo. Segundo Goulart, “o narrador autodiegético é uma espécie de transmissor da mensagem que o autor pretende fazer passar. Não a mensagem propriamente de superfície – a que se prende com os diálogos, a atuação das personagens ou os relatos do narrador – mas uma outra que aí se lê à transparência ou, na linguagem de Vergílio Ferreira «o saldo de toda a narrativa»”⁶³. Relativamente ao foco narrativo, este tem uma aproximação distinta daquela a que o leitor estava acostumado, o que o levará a outro tipo de posicionamento. Gullón explica ainda que: “Este desplazamiento del foco narrativo al interior impone al lector habitual de novelas un modo de acercamiento distinto y una distancia mensurable de otro modo. Las emociones, acaso alzadas por la sensación, por un tipo de sensaciones que en principio aparecen y parecen vinculadas a una percepción sensorial precisa, pero que por los ecos que suscitan son muy dilatas y abarcadoras; las emociones, digo, tienen valor de intuiciones, de “momentos revelación”. De ahí que las imágenes, si cumplen cabalmente la función de expresarios, pueden llamarse claves de la totalidad”⁶⁴. Assim, a personagem pode estar sujeita a momentos de revelação que o leitor terá de captar, através das imagens oferecidas, a partir da interioridade subjetiva da personagem.

O romance do século XX não é indiferente às transformações sociais que ocorrem. Consequentemente, o seu discurso acompanhará as evoluções da psicologia, da ciência, da política e da filosofia, que se verificam na sociedade de que faz parte: “La introvertización de la vida, consecuencia de las ideas de Freud, la fragmentación y

⁶² R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, cit., p.34.

⁶³ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, cit., p.32.

⁶⁴ R. Gullón, *La novela Lírica*, cit., p.28.

relativización del mundo traídas por Einstein, el movimiento dialéctico de la historia de Marx, la incertidumbre radical del *Dasein*, de Heidegger, no pueden ser abarcadas por el limitado esquema explicativo realista. A la nueva discursiva de la psicología, la ciencia, la filosofía corresponderá una nueva discursividad ficcional⁶⁵. O discurso baseia-se num sistema de divagação da mente sobre momentos da vida e sobre o relato de memórias que se intercalam, que se encaixam e justapõem. A filosofia terá uma influência privilegiada neste novo romance que se centrará no ser, tema das correntes filosóficas do existencialismo: “Con la nueva *Gestalt* se creará un nuevo lenguaje novelístico que exprese mejor el problematismo del mundo. [...] Los datos de la información han estado talvez siempre ahí, han existido desde el principio del tiempo (el hombre no ha inventado la naturaleza, el subconsciente o la muerte), pero no habían sido observados antes o se habían visto sólo en la superficie sin penetrar su naturaleza”⁶⁶.

O homem começa a ver-se de outra maneira, deixando de justificar a sua existência com motivos exteriores a si, esquece-se dos deuses e inicia um caminho sem fim dentro de si próprio em busca do significado da sua existência, “o homem (...) tem sede de valores que lhe falem à totalidade do “Ser”, que lhe mostrem os limites da sua condição e do seu destino. Mortos os seus deuses milenares, perdida a fé numa existência extraterrena, é, finalmente, a si próprio que interroga, e é ao fundo do seu silêncio e da sua angústia que vai tantas vezes buscar uma resposta compensadora da tragédia do seu destino, porque há também a evidência da morte e do absurdo que ela representa. Há a presença, hoje reconhecida, do homem à face de si mesmo, essa “aparição” fugidia do mistério da vida que só “desde dentro” se pode perscrutar e sentir, zona obscura de fulguração íntima que as palavras classificadoras, ao pretenderem penetrar “de fora”, mais não poderão talvez do que desvirtuar e empobrecer. Recuperar essa evidência do homem agora reconhecido como seu próprio deus, (...) dar, enfim, dimensão humana a essa voz de origens”⁶⁷.

No século XX, o tema central do romance é o ser, sendo o seu discurso sobre a aventura interior, e não sobre peripécias exteriores, como até então. Há a incessante

⁶⁵ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.32.

⁶⁶ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, Londres, cit., p.33.

⁶⁷ J. F. Carvalho, “A procura do “absoluto” em Vergílio Ferreira” in GODINHO, Helder, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa-Nacional – Casa da Moeda, 1982, p.243.

busca do eu nessa aventura interior: “La novela de nuestro siglo, que es la que más preocupada ha estado con la cuestión del ser hasta convertirla en la inspiración primordial de sus textos más propiamente paradigmáticos, ilustra esta tendencia a iniciar una aventura que no terminará y que no cumplirá su objetivo, pero que al mismo tiempo no va a ser considerada como inútil, sino que, en cierta medida, encontrará su única justificación en la aventura misma. Esto supone una confesión de impotencia frustrante, pero también una capacidad de riesgo y determinación a proseguir una vía que parece perderse en la irresolución”⁶⁸. A ação do romance não se constitui nos parâmetros habituais de um princípio, meio e fim, mas no decorrer do seu discurso, aparentemente comum e confuso, não apresentando uma resolução, um desfecho ou um desenlace como o leitor está habituado a encontrar. Isto, porque a sua temática não tem fim, presta-se apenas à reflexão.

O tema a tratar no romance do século XX tem um caráter biográfico e o fio condutor será o das vivências que o protagonista, narrador autodiegético, irá percorrendo para chegar ao autoconhecimento. Este percurso individual formará um todo com possibilidades infinitas, porque é diferente em cada indivíduo e em cada momento da sua vida: “La forma biográfica realiza para la novela la superación (...) por una parte se limita con ella la extensión del mundo mediante el alcance de las vivencias posibles de un protagonista, y la masa de sus datos se organiza por la orientación que toma el camino de ese personaje hacia el descubrimiento del sentido de la vida en el autoconocimiento; por otra parte, la masa discreta y heterogénea de hombres aislados (...) cobra una articulación unitaria por la referencia de cada elemento singular a la figura central y al problema vital materializado por el curso de la vida de ésta”⁶⁹. A vida de um indivíduo, tratada pelo próprio, não é necessariamente cronológica. Tampouco tem de narrar o seu nascimento ou falar da sua morte. O importante é tudo aquilo que ele determine ser essencial para a problemática da sua própria vida, mencionando os acontecimentos biográficos relevantes para o percurso da resolução da sua problematização: “la novela no está en absoluto ligada al comienzo y al final naturales de la vida, al nacimiento y a la muerte, sin embargo, muestra, por el punto en el que empieza y por el punto en el cual termina, el segmento problemáticamente determinado,

⁶⁸ G. Navajas, *Mímesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, Londres, cit., p.21.

⁶⁹ G. Lukács, *El alma y las formas y La teoría de la novela*, cit, p.348.

único esencial, todo lo que está delante y detrás del cual se toca sólo en refiguración perspectiva y por su mera referencia problemática”⁷⁰.

3. O romance do século XX em Portugal

No século XX, em Portugal, apresentam-se três tipos de romance: o romance psicológico presencista, o romance neorrealista e o romance existencialista. O ser está no centro de todos os tipos de romance, mas é conduzido de forma distinta em cada tipo. Na primeira metade do século, há, no seu auge, a Presença que procura incessantemente aprofundar a consciência humana: “A Presença é o fecundo movimento literário da terceira década (...), que desperta para o estudo mais aprofundado da psicologia humana. Marcada pela preocupação da sondagem psicológica, pelo devassamento da consciência, pela análise das motivações íntimas e dos meandros interiores, as obras que nos oferece são romances de análise da alma humana. Romances centrados no indivíduo, portanto considerado, este, não na sua dimensão social, mas na sua dimensão psíquica e nas suas preocupações metafísicas”⁷¹. Depois, passa-se de romances psicológicos para romances sociopolíticos, com o Neorrealismo. O ser surge em sociedade, denunciando questões sociais, económicas e políticas: “O eixo da produção literária desloca-se do indivíduo para a sociedade, da análise psicológica para a análise das estruturas sociais, para a denúncia de seus vícios, para uma revisão crítica de sua organização”⁷².

A propósito do romance português do século XX, Liberto Cruz declara que houve uma mudança nítida a meio do século XX: “Quando se fizer um balanço crítico da ficção portuguesa da segunda metade deste século, há-de ser fácil o leitor aperceber-se da viragem efectuada na prosa lusitana. A presença de Eça de Queiroz (...) vai-se esbatendo, lenta mas firmemente, sobretudo a partir da década de 50. [...] temos hoje em Portugal uma *literatura desenvolva* iniciada em 1949”⁷³. O movimento literário do Realismo, que marcara o século XIX, desaparece por completo e dá-se uma renovação

⁷⁰ G. Lukács, *El alma y las formas y La teoria de la novela*, cit, p.348.

⁷¹ M. H. N. Garcez, *A Ficção Portuguesa Contemporânea (1960-1970)*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 1979, pp.13-14.

⁷² M. H. N. Garcez, *A Ficção Portuguesa Contemporânea (1960-1970)*, cit., p.14.

⁷³ L. Cruz, *Viragem no Romance Português*, Arquivos do Centro Cultural Português, vol.III, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, p.616.

literária no século XX, apontando como pioneiros os autores Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís e Ruben A. Na primeira metade do século XX, a ficção vai-se libertando do Realismo herdado de Eça de Queiroz: “Fernando Pessoa, pela pena de Álvaro de Campos, “ensinava” o escritor português a escrever de outra forma” e, conjuntamente, com “Almada e Sá-Carneiro fazem do “grupo modernista” a primeira pedra branca da ficção portuguesa do século XX”⁷⁴. No entanto, o arrojo, a agilidade mental e liberdade invulgar da escrita causavam demasiada estranheza a muitos escritores ainda enraizados na tradição realista: “o relâmpago breve, mas intenso, provocado pelo escândalo tónico de *Orfeu*, em vez de fornecer luz cegou por completo muito escritor português demasiado preocupado com a gramática e com uma historiazinha onde fossem palpáveis e evidentes o princípio, o meio e o fim”⁷⁵.

O Neorrealismo “está na origem da viragem sofrida pelo romance português”⁷⁶ no século XX, deixando o Realismo para trás. Uma aproximação da definição de Neorrealismo, dada no início da segunda metade do século XX, é que “sob o incentivo de Sartre, Camus, Malraux, entre outros, o neorrealismo adensa o seu estilo e aventura-se em perscrutações de gosto existencial e psicológico – que são outros motivos de interesse do seu integral humanismo”⁷⁷. É evidente a influência filosófica do existencialismo e o seu profundo enraizamento no humanismo, com o qual o escritor Vergílio Ferreira tinha um especial apego e declarava ter uma ligação direta com a sua escrita. Primeiramente, na tentativa de definir ainda o Neorrealismo, Vergílio afirma-se um autor neorrealista, se isso implicasse que esta corrente literária tivesse um cariz de intrínseco humanismo: “se por neo-realista nós entendemos a defesa do humanismo, a conquista desse mesmo humanismo em todos os aspectos ou no maior número de aspectos e não “apenas” naqueles em que ele se concretizou então eu sou neo-realista”⁷⁸. Mais tarde, o escritor apercebe-se que as questões sociais e económicas desta corrente não podem restringir esse humanismo tão abrangente e aberto que defendia,

⁷⁴ L. Cruz, *Viragem no Romance Português*, cit, p.617.

⁷⁵ L. Cruz, *Viragem no Romance Português*, cit, p.618.

⁷⁶ L. Cruz, *Viragem no Romance Português*, cit, p.620.

⁷⁷ S. Ferreira, “Vergílio Ferreira, Fernando Namora e o Neo-Realismo”, *Saturno – artes e letras*, 2 Março, 1962, p.3 e p.5.

⁷⁸ S. Ferreira, “Vergílio Ferreira, Fernando Namora e o Neo-Realismo”, cit, p.5.

mas continua ligado às questões existencialistas, na representação da presença total do homem no mundo⁷⁹.

Na década de cinquenta, escritores como Vergílio Ferreira e Agustina Bessa Luís dão forma às obras mais importantes desta corrente. Será, precisamente, o romance *Mudança*, de Vergílio Ferreira, publicado em 1949, que marcará a grande mudança da ficção portuguesa a meio do século XX, constituindo o marco dessa viragem. Este romance de “título certo e profético marca uma viragem decidida na ficção portuguesa do pós-guerra. Viragem não apenas na temática, mas ainda no *modus faciendi* do romance e na própria obra romanesca de Vergílio Ferreira”⁸⁰, distanciando-se o autor dos romances de ficção escritos anteriormente. Este romance, “Simultaneamente real e simbólico e escrito com aguda percepção e serena independência do nosso *modus vivendi*, (...) abriu novos caminhos (...) Há um ritmo e um fôlego (...) a que já não estávamos habituados, e o autor não vacila nem hesita entre “a organização das ideias e a disposição da matéria”. A ambas atende com a mesma solicitude e diligência”⁸¹. Assim, na segunda metade do século XX, inicia-se uma nova fase da linguagem e da temática no romance português. O vasculhar na consciência humana, para analisar a mente dos indivíduos, ou as denúncias íntimas da sociedade, em que o indivíduo se insere, dão lugar a um romance que revela um indivíduo preocupado em procurar um sentido para sua própria vida e se interroga sobre a existência. Assim surge o “Romance-problema, romance interrogação, romance existencial de indagação metafísica [...] Romance de profundidade, romance de sondagem não psicológica mas metafísica, romance vertical, de procura do sentido da existência ou de dor diante do reconhecimento do absurdo da existência”⁸².

O tema central da ficção dos romances do século XX, em Portugal, é o mesmo que o da filosofia, especialmente, de Heidegger a Derrida: a existência do homem. Navajas pensa que “no es posible hacer una caracterización rigurosa de la ficción sin emplazarla frente al extraño espejo del ser y observar la imagen que queda representada

⁷⁹ V. Ferreira, *Vergílio Ferreira, Um Escritor Apresenta-se*, Lisboa, Imprensa-Nacional – Casa da Moeda, 1981, p.25.

⁸⁰ L. Cruz, *Viragem no Romance Português*, cit, p.621.

⁸¹ L. Cruz, *Viragem no Romance Português*, cit, pp.624-625.

⁸² M. H. N. Garcez, *A Ficção Portuguesa Contemporânea (1960-1970)*, cit, p.15.

en él”⁸³. Assim, Navajas defende que para estudar a ficção temos de estudar o homem, mas o estudo deste também deve incluir a ficção e a filosofia, afirmando que devemos “orientar la novela hacia su dimensión ontológica, no por pensar que la ficción haya de subordinarse a la metafísica, sino porque la ficción puede hacer contribuciones originales importantes al estudio del ser y porque, como se mostrará, el ser determina de manera inequívoca la vía de la ficción. En las relaciones entre el ser y la novela, la influencia es recíproca: el estudio del ser de la ficción descubre aspectos fundamentales desconocidos de la ficción y la ficción, a su vez, presenta una orientación nueva del ser”⁸⁴. Portanto, o estudo do ser na ficção complementa-se com o estudo do ser na filosofia, já que, quanto maior for o conhecimento do homem, melhor pode ser interpretado, mas também pode conhecer-se melhor através do modo como este é representado na ficção.

Tal como na filosofia, a ficção ocupa-se da procura do ser e é nela que a essência toma forma nos vários aspetos da vida. No entanto, “En la ficción, la investigación del ser no es, como en filosofía, el intento de definición abstracta del significado de la esencialidad. En la novela, la búsqueda de la esencialidad aparece concretizada en aspectos diversos de la vida humana. [...] se trata de hallar [...] la esencia de una ciudad, un grupo humano, un individuo. Lo que tienen de común la filosofía y la novela es el deseo de radicalidad de su búsqueda”⁸⁵. Em Vergílio Ferreira, a essência do ser de ficção é descoberta através do que ele é, e não da sua definição, podendo as definições conseguidas pela filosofia auxiliar a leitura, pois o apoio das teorias filosóficas do existencialismo, no estudo da obra de ficção, é muito relevante para uma análise rigorosa e completa.

Apesar de a influência que esta corrente filosófica exerceu na obra de Vergílio Ferreira, ele declara não ser existencialista, criticando, sucintamente, esta doutrina no *Diário Inédito*. O autor encara o existencialismo como um meio para alcançar um fim, porque, ao ser visto como um fim em si mesmo, torna-se uma corrente envolta no absurdo e no contraditório. Parecem-lhe mais coerentes os filósofos existencialistas que abandonam o ateísmo e resolvem o problema do absurdo desta corrente: “Eu não sou

⁸³ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, Londres, cit., p.17.

⁸⁴ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, Londres, cit., p.18.

⁸⁵ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, Londres, cit., p.23.

existencialista. Primeiro, porque é uma filosofia do absurdo (...). Segundo, porque é contraditória. Sartre decreta-nos livres e construtores do nosso destino, da nossa essência, pela ação. Mas não nos dá um único apoio para agirmos bem. [...] Um outro erro da doutrina é o ateísmo. Realmente, se apenas o homem é livre e se distingue por isso das *coisas*, como explicar naturalmente o seu aparecimento? Gabriel Marcel resolveu o problema do absurdo no catolicismo. Ótimo. Nesse caso, deixa de ser existencialista. O existencialismo é um meio, não um fim. De qualquer modo, Marcel, Kierkegaard e demais adeptos do divino, foram mais consequentes do que Sartre”⁸⁶.

Ricoeur discorre sobre três temas no ensaio “Religion, Atheism and Faith”⁸⁷ que são fulcrais na obra de Vergílio Ferreira. Ocorre uma mudança na crença das pessoas, que até então acreditavam numa religião que dava a proteção necessária para o ser, que teme o que está para além da vida. Nada se conhece, nem nunca poderá conhecer-se o que sucede realmente ao ser humano após a sua morte. Não obstante, a vida não acaba para quem tem fé. Apesar desta crença religiosa, por um lado, consolar e proteger, também acusa e pune os que não a cumprem, causando um desconforto e, nalguns casos, até um enorme medo nas pessoas. Relativamente ao ateísmo, Ricoeur considera que este não nega e não destrói uma religião, mas anula o medo da punição nas pessoas, dando lugar a um outro tipo de crença, mais incerta e, talvez, igualmente assustadora, mas menos consoladora e também menos punitiva. Portanto, para Ricoeur, ateísmo não significa uma descrença total no que está para além da morte e para além do que o ser humano pode constatar e provar. Ateísmo não é um niilismo, não é o acreditar em nada, é um outro caminho que se abre para se poder acreditar no novo, igualmente impalpável, invisível e incerto: “Atheism opens a new path to faith, though a path full of uncertainties and dangers.”⁸⁸ Contudo, tem uma fonte de fé diferente e pessoal. É aqui que surge a luta do acreditar e não acreditar.

Ricoeur diz que “The contemporary philosopher stands midway between atheism and faith”⁸⁹. Isto aplica-se a Vergílio Ferreira que, apesar de ser um homem de letras é também um filósofo, é um escritor de literatura que refletiu durante a sua vasta

⁸⁶ V. Ferreira, *Diário Inédito*, 2.ª ed., Quetzal Editores, Lisboa, 2010, p.155.

⁸⁷ P. Ricoeur, “Religion, Atheism and Faith” in A. Maehy e P. Ricoeur, *The Religious Significance of Atheism*, New York, Columbia University Press, 1969.

⁸⁸ P. Ricoeur, “Religion, Atheism and Faith”, cit, p.69.

⁸⁹ P. Ricoeur, “Religion, Atheism and Faith”, cit, p.70.

obra sobre um pensamento filosófico que se situa entre a crença religiosa e a rejeição desta mesma crença. O autor está entre os valores novos e os velhos, entre a religião do seu povo, que começa a deixar de ter força, e uma nova postura perante a vida que veicula o ateísmo. É o não querer acreditar no que já conhece, mas tentar descobrir o seu lugar no universo através da reflexão, de experiências de vida, de uma vida interior que não tem respostas. Não deixa de se interrogar sobre algumas diretrizes da religião tradicional, como aquelas que são enunciadas a propósito da vida após a morte. Rejeita por completo outras, como as almas a penar no mundo do Hades. Assim, há sempre uma proximidade e um afastamento simultâneo do que é a Igreja. Talvez haja uma comunhão com os valores da religião, mas uma separação dos rituais da Igreja e daquilo que ela é como instituição.

4. O romance de Vergílio Ferreira

Vergílio Ferreira, autor português da segunda metade do século XX, de 1943 a 1996, escreveu diários, ensaios, contos e romances de ficção. Escreve em prosa, mas podemos considerar que os seus romances são líricos, pois são a expressão de um “eu”. Começa por ser um autor neorrealista, afirmando que Eça de Queirós o influencia e chegando mesmo a escrever um ensaio sobre ele. No entanto, a partir de *Mudança*, as grandes influências realistas ficam de parte e os seus romances centram-se na expressão de um “eu” que quer saber quem é, qual a razão da vida e o que faz neste mundo. Como encontramos em *Fotobiografia*, com *Mudança*, Vergílio Ferreira introduz uma interrogação de tipo existencialista sobre a possibilidade de justificar uma vida humana que passa no tempo sob o signo da mudança. Segundo Calafate, os romances de Vergílio Ferreira são “o lugar de cruzamento entre o lirismo e a reflexão filosófica de vertente existencial”⁹⁰. O protagonista dos seus múltiplos romances é um eu pensador e filósofo, narrando os seus pensamentos consecutivamente, mais do que os seus atos. Isabel C. Rodrigues acrescenta ainda que, para além do existencialismo ser determinante na temática da obra, “responsabilizando-se pela conceptualização humanista, o Novo Romance forneceu a Vergílio Ferreira os instrumentos necessários a uma revitalização estilística e formal do género romanesco. A expressão lírica

⁹⁰ P. Calafate, “Vergílio Ferreira (1916-1997)”, <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/filosofia/1910j.html> (último acesso: 10 de Maio de 2008).

característica da sua narrativa mais recente é profundamente devedora das indagações teórico-poéticas do Novo Romance, porquanto revela uma configuração temporal que este movimento parece ter consagrado”⁹¹. Esta temporalidade dos romances “tende a desvalorizar (...) o sentido de causalidade dos fenómenos e (...) propicia a contemplação fascinada do próprio discurso em que se desenvolve”⁹². Assim, as marcas da filosofia existencialista e do lirismo do Novo Romance são preponderantes nos romances do autor.

Vergílio Ferreira é influenciado, principalmente, por escritores e filósofos estrangeiros que se relacionam com o existencialismo, tratando a análise do eu enquanto indivíduo no que se refere às suas capacidades como ser, e no seu relacionamento com os outros, na sua função no mundo. Segundo Heidegger “jamás hay sujeto sin mundo. No hay yo aislado, que se dé sin otros yoes. El yo es, pues, propiamente un «ser-con», y este «ser-con» está en relación con otros Dasein, que forman mi mundo circundante, en cuanto que se integran a éste, y se me acercan por la preocupación y yo los llevo (...) conmigo”⁹³. O eu existe no mundo relacionando-se com os outros. O eu no mundo é influenciado e influencia os outros, e constitui-se pelo corpo. A presença de um eu no corpo e a aparição como evidência súbita, descida súbita do sujeito à verdade onde tudo pode acontecer. Um corpo. A mente analisa-o de fora, tendo em conta todas as ações protagonizadas pelo corpo no passado e que a mente influenciou. Vergílio Ferreira diz que “a procura do eu que os seus livros perseguem é a procura de um eu metafísico e não de um eu psicológico”⁹⁴. Contudo, será através do eu psicológico que tentará chegar ao eu metafísico.

O debate psicológico íntimo sobre a grande questão metafísica do ser está presente nos romances de Vergílio Ferreira onde os protagonistas têm dois “eus” e duas vozes: uma do corpo que se verbaliza e outra da mente que se ouve. Cria-se um diálogo íntimo do eu consigo mesmo, com a existência destas vozes, sendo a consciência a voz da alma, como se fosse um guia, e as paixões a voz do corpo. Portanto, o homem parece dividir-se numa parte terrena e noutra divina, superior. A questão metafísica do ser

⁹¹ I. C. Rodrigues, *A poética do Romance em Vergílio Ferreira*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p.24.

⁹² I. C. Rodrigues, *A poética do Romance em Vergílio Ferreira*, cit., p. 47.

⁹³ R. Jolivet, *Las Doctrinas Existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*, Madrid, Gredos, 1969, p.106.

⁹⁴ V. Ferreira, *Vergílio Ferreira - Fotobiografia*, org. Helder Godinho e Serafim Ferreira, Lisboa, Bertrand, 1993, p.11.

arrasta-se desde sempre. Já Santo Agostinho se interrogava à semelhança da interrogação de Vergílio Ferreira e concluía que um corpo tem alma, uma parte superior e divina, que lhe dá vida: “perguntei-me: - «E tu quem és»? - «Um homem», - respondi. Servem-me um corpo e uma alma”⁹⁵; “ó minha alma, que és superior ao corpo, porque vivificas a matéria do teu corpo, dando-lhe vida”⁹⁶. Aristóteles, falava “de *algo divino* que existe en nosotros, a saber, el entendimiento. También afirma que el alma intelectual es una cosa divina [...] Y Santo Tomás de Aquino, en su *Comentario al libro de la Ética* y en la *Suma Teológica*, dice [...]: *Philosophus dicit vitam contemplativam esse supra hominem, quia competit nobis secundum hoc quod ALIQUID DIVINUM EST IN NOBIS, scilicet intellectus*”⁹⁷.

Nas obras de ficção escolhidas para análise neste trabalho, há a voz do homem que demonstra uma perspectiva crente sobre o ser, que rejeita a morte como fim absoluto. Em *Até ao Fim*, há uma mente que dialoga com a alma do filho, como se falasse com Deus. Tal como quando se reza e se fala com Deus, sente-se que Este responde e que é uma consciência viva, o mesmo sucede no diálogo do protagonista com o filho morto. É como se a alma do filho fosse a sua consciência ou mesmo Deus, a quem não se pode mentir, e que obriga a um contínuo de verdade. Em *Alegria Breve*, os vivos dialogam, mentalmente, com os mortos, tornando esse diálogo vivo, possível. Em *Para Sempre*, o protagonista, talvez já morto, dialoga com aquele que foi no passado e que recorda agora, num tempo circular, em que passado, presente e futuro se atravessam, permitindo o diálogo entre o “eu” e o “mim”, a mente do eu que observa e o corpo do eu observado. Em *Cartas a Sandra*, o protagonista mantém um “diálogo”, através de cartas, com a mulher já morta. O diálogo aparece sempre numa forma de despedida, de um lento desprendimento dos que partiram; ou a rejeição dessa partida, prolongando-lhes a existência num “eu” vivo que interage.

⁹⁵ Santo Agostinho, *Confissões*, Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1966, p.245.

⁹⁶ Santo Agostinho, *Confissões*, cit., p.246.

⁹⁷ A. R. Bachiller, *El ente, el Dios y el Existencialismo*, Madrid, Editorial Pueyo, 1959, p.46.

4.1. A evolução do romance vergiliano

A obra de Vergílio Ferreira inicia-se quando a literatura portuguesa sofre grandes alterações, tendo deixado para trás o Realismo, corrente literária estável e conceituada, para criar algo de novo, centrando-se no “eu”. Esta temática vai vingando de distintas formas durante a primeira metade do século XX: “Como diz José Palla e Carmo, o primeiro modernismo seria o do desdobramento do “eu” (e os heterónimos de Fernando Pessoa são um bom exemplo disso); o segundo modernismo, o do aprofundamento psicológico e do “eu” mais intuído do que objectivado ou racionalizado; o neo-realismo, o do “eu” inseparável do seu contexto social. O “eu” vergiliano é eminentemente metafísico”⁹⁸. A ficção vergiliana irá registar-se, cada vez mais marcada, no ponto central do seu interesse: a existência do “eu”, o “eu” metafísico, o “eu” que quer saber quem é. Inicialmente, a sua escrita surge indefinida, evidenciando características de correntes anteriores e dos movimentos contemporâneos: “o primeiro romance vergiliano é o exemplo mais claro de transição – e ao mesmo tempo de luta – entre a tendência intimista, subjectiva e psicologista, muito vinculada ao presencismo, e a preocupação pela realidade social – só nas últimas páginas – característica do neo-realismo”⁹⁹.

Gavilanes Laso distingue duas fases do neorrealismo: “A primeira fase abarcaria até 1950 e caracteriza-se, muito sucintamente, pelo predomínio do tom descritivo e documental, com uma estrutura linguística baseada essencialmente na análise prática das situações dos personagens, substantivação da realidade experimentada a nível imediato, eliminação quase total do adjetivo, frase curta e estilo coloquial. O foco narrativo centra-se num personagem “tipo”, ou numa família (...). A segunda fase, situada entre os anos 50 e 60, é dominada por um realismo mais “dialéctico”, mais “contraditório” e mais “crítico”. Mantém-se a ideologia própria embora a preocupação intervencionista, muito acentuada na primeira fase, se atenua em favor de uma maior atenção ao facto literário. (...) aparece também a paisagem urbana e consegue dar-se uma dimensão psicológica mais ampla ao personagem principal através de um certo

⁹⁸ Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*; trad. António José Massano, 1.ªed. Lisboa: Dom Quixote, 1989, p.34.

⁹⁹ J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*, cit, p.34.

clima existencial”¹⁰⁰. Vergílio Ferreira inicia a sua trajetória como neorrealista, sendo os seus três primeiros romances da primeira fase do neorrealismo, onde um “eu” surge inserido numa família. As relações familiares do “eu” vergiliano serão uma constante em toda a ficção. Será sempre um “eu” que se constrói na relação familiar (in)existente. Transita para a segunda fase do Neorrealismo com o seu quarto romance. *Mudança* (1949) abre as portas ao existencialismo, mas ainda mostra marcas neorrealistas que só, pouco a pouco, se irão dissipando até que os romances sejam, completamente, revestidos por um clima existencial que se evidenciava.

A partir de *Aparição* (1959), considera-se a fase do romance-problema, a fase existencial. Mas é com *Alegria Breve* (1965) que, como afirma Gavilanes Laso, temos o *presente central absoluto* com planos de *passado remoto* ou *passado próximo* pela primeira vez: “*Alegria Breve* apresenta-nos um narrador bem radicado no presente, embora toda a sua atenção se dirija para o passado e projecte este para invadir constantemente o actual”¹⁰¹. Este presente central absoluto vai manter-se nos romances e a narrativa será circular, voltando sempre ao presente inicial, como sucede em *Alegria Breve*. Neste romance, Vergílio Ferreira transforma-se em “poeta da prosa”. Cria, “através da palavra, uma atmosfera carregada de sugestões e de mistério. A palavra poética demarca-se da sua escravidão referencial, escapa à realidade palpável das coisas em favor do indeterminado, fazendo do irreal o real. Pela primeira vez no universo imaginativo vergiliano, vemos aparecer, a nível da frase, imagens comparativas onde veículo e teor são abstractos, e que, pela sua originalidade e audácia, convertem só por si o autor num singular poeta da prosa”¹⁰². Os romances em análise são preenchidos de uma grande beleza e de uma esperança reveladora. São dos anos 80 e 90 e pertencem a uma fase mais tardia da ficção do escritor. *Alegria Breve* (1965), sendo um romance que corresponde ao meio da obra, marca uma renovação na escrita de Vergílio, divinizando o homem. Aí o “eu” inunda todo o romance com a sua existência: “Da primeira à última página do livro, a problemática metafísica preencherá praticamente todo o texto.”¹⁰³

Ao ler, cronologicamente, os romances de Vergílio Ferreira, o aumento do brilho da esperança surge no seu esplendor, “uma esperança inominável, sempre aberta,

¹⁰⁰ J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*, cit, p.40.

¹⁰¹ J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*, cit, p.330.

¹⁰² J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*, cit, p.332.

¹⁰³ J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*, cit, p.285.

inerente ao próprio viver-se (e sabê-lo)”¹⁰⁴. Gavilanes Laso, que trabalha a obra de ficção até ao romance *Alegria Breve* em *Espaço Simbólico e Metafísico*, afirmou que “Se prevalecer a presença sobre a ausência – a presença da plenitude sobre a ameaça do nada –, o herói anda esperançado. Por sua vez, se predominara a ausência, andará angustiado”¹⁰⁵. O vazio criado pela morte preenche-se com a presentificação daqueles que partiram e, tantas vezes, por uma esperada plenitude futura. O morto deixa de ser um corpo sem vida, distante do eu, que se caracteriza, fisicamente, no caixão, transformando-se numa vida sem o corpo vivo, vida tão próxima do eu. As características físicas pouco importam. A evolução da relação do eu com os mortos é constante nos seguintes excertos correspondentes à primeira e última fases de Vergílio:

“O pai morreu.

Está colocado no caixão roxo, com os olhos vazados e a pele do rosto recurvada nos buracos das faces. Seu fato preto espalma-se-lhe na segura do corpo e realça o amarelo viscoso da cara e das mãos expurgadas.”

(OTFM, p.1)

Onde Tudo Foi Morrendo, segundo romance do autor, cuja escrita transpira ainda características realistas, é inaugurado pelos temas vergilianos. Há o silêncio, o céu, a angústia e até mesmo os uivos dos cães intrinsecamente ligados à morte. O morto é descrito detalhadamente, sem transparecer qualquer traço que defina o seu “eu”, nem o do “eu” que o observa. Neste romance, o narrador ainda não coincide com o protagonista, existindo uma distância que irá suprimir-se entre o “eu” protagonista e o “eu” leitor, quando se impuser a autodiegese na narrativa, adquirindo uma perspectiva intimista.

Em romances posteriores, com o crescente lirismo, tudo o que é narrado conduz ao invisível do visível. Nada é descrito porque sim, para contextualizar uma ação, para criar um ambiente de um enredo. Na realidade, pouca informação é dada sobre o espaço envolvente ou sobre a aparência física. Isto reflete-se na imagem visual: se tivéssemos de criar um cenário para os romances de ficção de Vergílio Ferreira, personagens e

¹⁰⁴ Óscar Lopes, *Os Sinais e os Sentidos – Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Caminho, 1986, p.83.

¹⁰⁵ J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*, cit, p.16.

cenários poderiam coincidir nas sensações que transmitem ao público, mas, dificilmente, coincidiriam quanto a essa imagem visual. Por exemplo, a casa vergiliana poderia ser de qualquer cor; a montanha poderia estar orientada para este, oeste, norte ou sul; a mulher poderia ter um cabelo ondulado ou liso. Existem múltiplas possibilidades de escolha, porque a informação é escassa. Vergílio Ferreira não construía cenários, como Eça de Queiroz que os descreveu tão minuciosamente. Vergílio criava, essencialmente, ambientes, evocava o espaço que rodeava o protagonista, transmitindo ao leitor, através do mesmo, tudo aquilo que sentia. O narrador-protagonista vergiliano diz, não dizendo. A compreensão do ambiente espacial ajuda à compreensão do estado do eu.

Nos romances em análise, temos já a focalização interna do narrador-protagonista, assim, a descrição dos mortos no caixão ou mortalha, transpira sentimentos e pensamentos do “eu” observador:

“Olho-a sempre, interrogo-a. Quando estou cansado de cavar, enxugo o suor e olho-a ainda. [...] não resisto: subtilmente afasto as dobras do lençol. Então Águeda aparece-me à última luz da tarde de inverno. Magra, sisuda, indignada com a vida. Pus-lhe o terço nas mãos, um pouco talvez para a reconciliar consigo, para ter um sono mais fácil. Mas a face agreste de boca cerzida, as mãos quase enclavinhas fixaram para sempre a imagem do seu desespero.

- Dorme.” (AB, p.9 e 11).

O protagonista insiste em olhar mais uma vez aquela que vai enterrar, cujo corpo já não voltará mais a ver. Persistem as suas características psicológicas e salienta apenas a sua magreza, a boca que já não verbaliza palavras e as mãos que apenas se podem agarrar à esperança de que existe ainda uma vida após a morte, simbolizada no terço que lhe põe nas mãos como sucede com Paulo, protagonista de *Para Sempre*, que apesar de não ser crente também lho colocam:

“...no caixão [...] Aí estás, pois, estendido como o traço de uma soma [...] Não estás mal. Mais velho ainda, decerto, muito encolhido mirrado, no fato agora um tanto largo. Escusas de perguntar agora qual a última

palavra. [...] A boca cerzida recosida refluída – não levarás a dentadura? Mas deixa-me ver-te bem. [...] As mãos curtas de cera velha, bem feias. Saem-te apontam-te das mangas do casaco. Estão pousadas uma na outra e entrelaçado – entrelaçado a elas – mas como? [...] Entrelaçado a elas, emaranhado ao meu ateísmo evoluído e maioritário – um terço. Tem a sua piada, deixa-me rir. [...] Toda a minha face retraída de sisudez, com um pouco de ressentimento e desprezo por isto tudo, a face. Mas ainda se notam as bossas com que foste gente. A bossa do pensar (...) A bossa do sentir (...) a do sonhar (...) a de ser importante e de ter vaidade (...) a bossa de conquistador [...] a bossa de chefe de família que nunca foste e não teve aplicação. E a da política, da sociabilidade, da simpatia, que também não. E a da desgraça, que sim. Lá estão todas ainda bem visíveis, vê-se bem que viveste com muita intensidade” (PS, pp.82-84).

Em *Para Sempre*, a descrição do morto é bastante pormenorizada, pois fala de si próprio. Por este motivo, demonstra uma curiosidade excessiva para o observar, chegando mesmo a rir-se e falar de banalidades, terá a dentadura?, pergunta-se. As características voltam a ser, principalmente, psicológicas, as quais continuam visíveis no corpo sem vida. Define-se, por um lado, como um homem pensativo, sensível, sonhador, importante, vaidoso, conquistador e desgraçado; e, por outro lado, o papel de chefe de família que não foi; nem social, nem político; sem preocupações, não sendo nem sociável, nem simpático. Portanto, um “eu” vergiliano que se vira para o seu interior e se distancia do papel social, inserindo-se no ambiente da sua preocupação existencial. Quanto às características físicas, volta a destacar a magreza, mirrado, ao ser um traço da soma, significa que já não está o outro traço junto ao corpo. Um corpo sem vida, sem alma. Repara, novamente, na boca fechada, que não necessita da palavra, porque não mais falará. Só no corpo o homem realiza a sua existência, a fala e o toque das mãos, a ação, com o corpo, desaparecem.

Tal como Águeda, a esposa do protagonista de *Alegria Breve*, Miguel dorme no caixão. Já não há uma relação com um morto, há um diálogo vivo, que aproxima pai e filho numa vivência do real. A não ser pelas referências externas do velório, quase parece que está vivo:

“...o meu filho, que dorme ali no caixão. [...]

- Cláudio!

- Diz.

- Vê se acabas a merda do cigarro, tenho coisas a dizer-te” (AAF, pp.11-13).

O filho tem voz e, por isso, não há referência à boca fechada. Os mortos passam a ter voz. O protagonista fala com aqueles que partem, prolongando-lhes a vida no seu pensamento.

A angústia e a dor presentes em romances de uma fase ainda inicial da obra, como *Mudança* ou *Manhã Submersa*, em que os protagonistas sofrem, mas parece que nada podem fazer numa vida de amargura íntima, já nada têm a ver com a esperança da plenitude que vai crescendo no protagonista até ao último romance. A angústia do eu vergiliano vai-se perdendo pelo caminho. O fim desse caminho não é nunca revelado, deixando a última palavra, a única por dizer, pois a vida é o percorrer esse caminho e o fim, não é nada, é a morte. Segundo Gavilanes Laso, “a vida concebe-se como um *caminho*”¹⁰⁶ Já desde o primeiro romance que a morte paira sobre o caminho: “A morte trunca o projecto deixando-o a «meio caminho»”¹⁰⁷. O fim desse caminho não é nunca revelado, deixando a última palavra, a única por dizer, pois a vida é o percorrer esse caminho e o fim, não é nada, é a morte. As personagens não conseguem chegar ao fim do caminho: “A *meta* é inatingível, os *caminhos* raramente culminam”¹⁰⁸.

Se a vida se concebe como um caminho, então, por que motivo não chegam ao fim? Será o símbolo de que na vida há sempre um caminho aparentemente não visível, um novo modo desconhecido? Será um caminho para uma vida após a morte? Será que parte do caminho é a vida terrena e a outra uma vida após a morte? Será que esse caminho que fica longe é o percorrer a vereda do reencontro com o divino, num processo de divinização do homem, que não termina nunca, porque a vida é eterna? Por que percorre o caminho o morto? O caminho, por vezes, está intrinsecamente ligado à morte, caminho esse que o protagonista só acaba por percorrer até ao fim dentro de um

¹⁰⁶ J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*, cit, p.114.

¹⁰⁷ J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*, cit, p.119.

¹⁰⁸ J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*, cit, p.119.

caixão. Em *Para Sempre*, o seu caixão vai no cortejo de caminho ao cemitério, “O cemitério é longe” (PS, p.85), “o cemitério é o lugar do encontro do homem consigo” (SS, p.232). Por isso, o protagonista mantém um diálogo com o seu ser e não com outros seres que já partiram. Em *Alegria Breve*, não consegue fazer o caminho com a morta até ao cemitério: “Levá-la para o cemitério, e como? Fica longe” (AB, p.9). O cemitério é o muro que encontra no final do caminho, simbolizando um fim que não aceita, enterrando a mulher no quintal, para sempre, ali estará.

Gavilanes Laso, a propósito de *Alegria Breve*, afirma que o seu protagonista “é o homem de hoje que baloiça precariamente na corda bamba entre o otimismo e o pessimismo, o bem e o mal, o racionalismo e a emoção cega, a ameaça do aniquilamento e a esperança de paz e plenitude, o ideal e o real, o passado e o futuro”¹⁰⁹. Será que este não é o homem de qualquer tempo, e não apenas o “de hoje”? O protagonista representa o homem na sua dualidade ao percorrer o caminho da vida. O que o diferencia é que, nessa dualidade em que vive, vence a esperança de um homem que ama a vida e deseja continuar a vivê-la. Apesar de tudo, o protagonista é capaz de terminar com um voto de esperança no futuro com a frase final “Amanhã é um dia novo” (AB, p.301), palavra final onde concentra a luz do novo. É como se fosse um voto de renovação da fé no futuro. O protagonista de *Para Sempre* define-se nessa “corda bamba” que é a vida, dividindo-se entre o pensar, “o racionalismo”, e o sentir, “a emoção cega”, o “ideal” incerto e o “real” confuso, um “passado” e um “futuro” feitos presente. O mesmo é constante nos protagonistas vergilianos em análise, que vão fincando o pé cada vez mais do lado da esperança, da plenitude.

Segundo Gavilanes Laso, e coincidindo com o protagonista vergiliano, declara que “podemos desacreditar como embustes todas as religiões positivas, mas não podemos rebater o fundamento sagrado em que se apoiam”¹¹⁰. Como foi dito a propósito do primeiro romance surge o caminho, como percurso de vida, mas sem fim atingível. O final do caminho é morrer ou voltar ao princípio. As narrativas vergilianas optam por voltar ao princípio, como sinal da rejeição do fim, da ideia de morte. Sem esperança, o vazio preenche-se com angústia. A esperança é vida. O protagonista

¹⁰⁹ J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*; trad. António José Massano, 1.^aed. Lisboa: Dom Quixote, 1989, p.310.

¹¹⁰ J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*, cit, p.296.

vergiliano pouco a pouco vai alcançando a plenitude. A neve de *Alegria Breve* vem arrasar tudo, esconder o antigo para que o homem possa traçar novos caminhos. *Cartas a Sandra* (1996) é a revelação da superação do sofrimento do “eu” através da fé, devida ao amor. A plenitude, proveniente da presença reencontrada, é o que vislumbra esperançado para o futuro, mesmo que sentindo o sofrimento da ausência apenas por momentos, pois é inevitável que a ameaça da angústia da morte, do nada, de vez em quando, lhe bata à porta. Na ficção vergiliana, há um crescimento lento, profundo e transformador do seu eu íntimo causado pelo interesse implacável sobre o que é a vida que o faz vasculhar, dentro de si e em tudo o que o rodeia, na busca de um sentido.

A partir de *Aparição*, a narrativa vai-se afunilando cada vez mais no “eu” e no sentir que descodifique esse mesmo “eu”. É a fase existencialista de Vergílio Ferreira, onde as preocupações existenciais vão adquirindo formas variadas, de romance para romance, intensificando-se a temática e aumentando o lirismo. Goulart entende que esta fase de feição existencialista se divide em duas, havendo, na segunda, “uma evolução ao nível técnico-compositivo e uma intensificação da temática anteriormente introduzida”¹¹¹. Há o brotar de uma beleza pela crescente poetização do romance. Gavilanes Laso diz que “Da preocupação pela metafísica do “eu”, da pessoa, do problema da relação com o “outro”, que desembocam numa ilha solitária e numa mística de redenção do homem por vias rigorosamente humanas, passamos à intensificação do problema do destino do homem num mundo com mostras visíveis de incerteza e transmutação de valores, que gera, dialecticamente, outro (...) a preocupação profunda perante a experiência antecipada de um final pessoal e universal e de um destino opaco (...). A incerteza de como poderá ordenar-se e suceder-se tudo o que ainda hoje palpita”¹¹². A reflexão íntima do “eu” sobre a existência, que foi tomando formas variadas, parece que vai clarificando as ideias, que se vão gastando. Vai transmutando os pensamentos que vão rolando para o sentir.

Certo de que há uma razão, o “eu” empenha-se em procurar justificações, palavras e ideias para a vida. Não as encontra. O pensar tenta racionalizar os sentimentos irracionais, afastando-o do seu sentir profundo: “¿qué es pensar? Es tomar

¹¹¹ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, cit., p.287.

¹¹² J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*, cit, p.47.

distancias, desprenderse de los rasgos instintivos de la vida natural”¹¹³. O emaranhar dos pensamentos excessivos distanciam-no do seu centro, da sua transcendência, e fá-lo sofrer por não conseguir encontrar a resposta, nem uma razão para o apaziguamento da sua inquietação. O “eu” cansa-se. Cansa-se de pensar, de sofrer. A mente vai esvaziando-se de ideias. Há a necessidade de preencher esse vazio. O seu pensamento enche-se de um sentir profundo, transmitindo abundantes sensações. Entrega-se ao sentir para perceber a vida na totalidade do seu “eu”, corpo e mente. A razão da existência não está na palavra, mas no indizível, naquilo que não se chega a dizer. Na narrativa, há sempre uma última palavra que fica por dizer, por ouvir, num diálogo inacabado, o qual tenta restabelecer após a morte, mas nunca conclui: “el *diálogo inconcluso* sea la única forma adecuada de *expresión* verbal de una vida humana auténtica. Para Bajtin, la vida es dialógica por la naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, escuchar, responder, estar de acuerdo, discrepar, asentir, contradecir, etc. El hombre participa de este diálogo todo él y con toda su vida: con los ojos, con las manos, con el alma, con el espíritu, con todo su cuerpo, con todos sus actos. El hombre se entrega por completo en la palabra, y esta palabra forma parte del tejido dialógico infinito de la vida humana. Cada pensamiento, cada vida, llega a formar parte de ese diálogo inconcluso con toda su personalidad, con todo su destino”¹¹⁴.

O “eu” vergiliano fica cada vez mais só, fisicamente, mas, paradoxalmente, mais acompanhado. Tem como companhia uma solidão pura. O “eu”, paulatinamente, afasta-se dos outros, desse estar acompanhado, para o sentir-se extremamente só, como se ninguém houvesse à sua volta, nem na sua vida. Passa a isolar-se até se encontrar realmente só fisicamente, sem que ninguém possa perturbar a sua solidão. No seu isolamento, fala ao mundo, ou a si próprio e, posteriormente, chega a materializar esse falar, verbalizado num diálogo consigo próprio, ou com aqueles entes mais queridos que partiram. Por último, o “eu” da narrativa deixa de pensar ou dialogar com os mortos. Já não existe diálogo com o ente querido morto, porque o eu sabe o que diria o ser amado, fala por ele. O único desejo é ESTAR outra vez, voltar a sentir a amada, morta agora, porque a sua essência existe nele. A intensidade da presentificação numa vivência de extrema solidão, fá-lo sentir-se acompanhado, no isolamento. Chega a ser sentida a

¹¹³ H.G. Gadamer, “La muerte como problema” in MADISON, Gary Brent, *Sentido y existencia*, Pamplona, Verbo Divino, 1976, p.26.

¹¹⁴ Jordi Llovet et al., *Teoría Literaria y Literatura Comparada*, Barcelona, Ariel, 2005, p.376.

presença de um ser amado. Um ente querido que falecera já. Deseja apenas ESTAR. A manifestação do estar dá-se numa vivência eterna de presentificação, que engloba a totalidade da sua existência passada, presente e futura.

4.2. Narrativa lírica e de reflexão

Vergílio Ferreira, nos seus livros, não trata de argumentos, acontecimentos, desenlaces. Isso é dado em paralelo e em segundo plano. Há uma teia psicológica do “eu” que expõe as suas preocupações, impressões e reflexões sobre a vida desse “eu” e sobre a vida dos que lhe são próximos. As suas reflexões e pensamentos travam o desenrolar dos acontecimentos, porque a ação está no pensamento. Um livro de Vergílio Ferreira não pode ser lido a correr, para descobrir o desenlace da história narrada, porque, certamente, ele não será encontrado, o que poderá levar o leitor à insatisfação. Segundo Serpa, é mais difícil ler a história que, apesar de ser coesa, surge fragmentada e onde o autor rejeita “por completo contar uma história linear que leve ao impulso de saber o que acontece a seguir. [...] A abertura que o texto contém, ou seja, a sua indeterminação, condiciona a interpretação de quem o recebe”. O leitor tem a função de preencher os *espaços em branco*.¹¹⁵ Os romances têm um final aberto e o leitor tem de encontrar uma ou muitas repostas para o fim, pois a literatura permite mais do que uma possibilidade: “Para la razón ficcional no hay una respuesta exclusiva a ninguna pregunta y toda respuesta se produce como un hecho imperfecto por naturaleza. La única respuesta válida sería aquella que incluyera en sí misma todas las posibilidades, incluso aquellas que se contradijeran directamente. [...] Esa es una de las causas por las que tantas novelas modernas carecen de final”¹¹⁶. Navajas aponta, assim, para o facto de os romances serem abertos, porque a literatura permite todas as possibilidades, podendo uma interpretação conter ideias contraditórias e mesmo assim ser uma leitura válida.

Nos romances de Vergílio Ferreira, o importante não é o fim. Não há um desenrolar sucessivo de ações que conduzem a um clímax e a um desenlace que atribuem sentido a tudo o que foi narrado. Se a sua obra de ficção for lida deste modo,

¹¹⁵ Ana Isabel Serpa, *Vergílio Ferreira – A Arte de Comunicar*, Angra do Heroísmo, Direcção Regional da Educação, 1999, p.12.

¹¹⁶ G. Navajas, *Mímesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.48.

apodera-se do leitor um vazio no fim de cada romance, uma frustração e um desalento que poderão fazer desistir da sua leitura ou, por outro lado, pensar no para quê de tudo o que foi lido. Que nos quereria dizer o romance realmente? O narrador ou a personagem, que se expande em escrita poética, “não tem pressa de chegar ao desfecho da história. E o leitor (...) também não é estimulado para esse fim, porquanto se trata de uma leitura que não gera expectativa (ou se o faz é em um grau reduzido). Antes o obriga a acompanhar, página por página, uma história onde a escrita se estende por um tempo lento que não tem pressa de avançar”¹¹⁷. O todo vai ficando cada vez mais claro, à medida que o leitor vai lendo o que o narrador autodiegético lhe vai lançando, tal como o próprio narrador no ato da escrita, que é, enquanto escreve. É uma leitura reflexiva, do pensar e não do ficar a saber, onde é o leitor que tem de ir construindo um significado: “A arte de comunicar em Vergílio está também muito associada à lucidez da escrita em progressão”¹¹⁸. Os romances têm de ser lidos lentamente e prestando atenção a cada pormenor, tendo em conta que tudo fará parte de um todo que é transmitido e que lhe dá um sentido que terá de ser descoberto pelo leitor no final: “Leia-se lentamente, leia-se tudo, de um romance de Zola, o livro será posto de lado; leia-se depressa, por fragmentos, um texto moderno, esse texto torna-se opaco, excluído do vosso prazer: pretende-se que aconteça qualquer coisa, e não acontece nada”¹¹⁹. É como aqueles filmes onde o espetador diz “É este o final! Não percebo.” E, depois, há quem se fique por aí e há quem vá mais além, recordando todos os detalhes para que tudo ganhe um sentido, criando um significado possível.

Fonseca explica a desnarrativização que ocorre nos romances de Vergílio Ferreira. Este declara que o romance não serve para contar “histórias”: “um romance não se destina a “contar” – destina-se a “presentificar””¹²⁰. Considera-se que o romancista não tem de contar uma história da maneira mais verosímil possível: “A utilização do *presente verbal*, generalizada no “novo romance”, é um índice formal da recusa consciente do efeito de verosimilhança obtido pela localização dos acontecimentos no *passado*. O romancista deixa de estar empenhado em fazer acreditar na “verdade” daquilo que conta”¹²¹. O grande intuito do romancista é “presentificar”

¹¹⁷ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, cit., p.182.

¹¹⁸ A. I. Serpa, *Vergílio Ferreira – A Arte de Comunicar*, cit., p.4.

¹¹⁹ R. Barthes, *O prazer do texto*, Porto, Edições 70, 2001, p.47.

¹²⁰ V. Ferreira, *Conta-Corrente 3*, Lisboa, Bertrand, 1990, p.410.

¹²¹ F. I. Fonseca, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992, p.69.

uma situação (*Conta-Corrente 1*, p.165). Sendo que ““presentificar” pode glosar-se como “fazer com que se torne presente”. Ora só é possível “tornar presente” o que não é (está) presente: o que é (está) presente não se “presentifica”, “apresenta-se”. “Apresentar” pressupõe uma compresença, tem carácter *ostensivo*. “Presentificar” pressupõe uma ausência, um *não-presente* que se quer trazer ao presente”¹²². Ora “presentificar” é tornar(-se) presente, real, atual, daí a ausência que refere, o não estar, presentemente, que se pressupõe. O protagonista vergiliano traz o passado para o presente de uma forma emotiva que o faz parecer mais real ainda. Ao presentificar o passado, faz com que este seja novamente presente, volte a suceder com toda a emoção que lhe é inerente.

Os romances de Vergílio Ferreira serão um passado transportado para o momento presente, porque as emoções do protagonista, pela situação que vive, assim o requerem. Sendo tão desejada essa presentificação das vivências passadas, a emotividade produzida torna o passado imbricado no presente, de tal modo que passa a confundir-se com o presente: “A “matéria” é o passado, apresentando-se como romances da *memória*, da memória releva a sua temporalidade. Mas é o presente o centro de irradiação narrativa (e emotiva): é a emoção presente que *provoca* a emergência do passado e que, em última análise, *faz existir* esse passado. “Presentificar” não é apenas evocar, é também *invocar*. O presente não se limita a deixar-se passivamente invadir pelo passado, como em Proust. É o presente que chama (*invoca*) o passado, modalizando-o, *incorporando-o*”¹²³.

O protagonista deseja reviver o passado e assim o faz na sua mente, fazendo-o deslizar no papel. Ao revivê-lo e ao escrevê-lo, reinventa-o sempre, saciando assim a sua sede naquilo que já não está: “De um modo geral é sempre numa situação-limite de solidão e de angústia, esmagada pelo peso do passado e pela ausência do futuro, que o narrador-protagonista dos romances vergilianos procura, *voluntariamente*, recriar, possuir, compreender o passado. O presente *questiona* o passado, interpela-o, funde-se com ele”¹²⁴. A comoção do momento presente que vive o protagonista procura uma pacificação no passado que, talvez, o faça compreender aquilo que está a viver, talvez o

¹²² F. I. Fonseca, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, cit., p.71.

¹²³ F. I. Fonseca, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, cit., pp.71-72.

¹²⁴ F. I. Fonseca, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, cit., p.75.

recordar intenso apazigue o seu coração e esgote a saudade e a incompreensão daquilo que vive, talvez encontre no passado a chave para a sua interrogação para o sentido da vida.

Há uma reflexão constante, insistente, obsessiva mesmo, sobre a vida. Há a necessidade de respostas. Há um espírito lírico que desfruta, vagarosamente, do contacto com a terra, com a natureza, onde se funde, à medida que a sua reflexão avança. A passividade que possamos encontrar no protagonista do romance relaciona-se com o tipo de aventura que vive a personagem, uma aventura interior com a sua alma na busca da sua essência: “La pasividad de los héroes de la novela no es, empero, una necesidad formal, sino que caracteriza la relación del héroe con su alma y su relación con el mundo que le rodea”¹²⁵. O eu reflete, revive, repensa para tudo gastar, para recomeçar com uma nova ordem: “Desgastados todos os valores, ergue-se, para o nosso tempo a consciência aguda da Ordem – e o percurso interno da obra de V.F. é um percurso “de desgaste” até à emergência final da Ordem como única realidade que resiste a todos os desgastes”¹²⁶.

O “eu” lírico, reflexivo e emocionado, parece quase unir-se ao espaço que o rodeia numa simbiose que o integra no mundo e repõe uma ordem, desvendando uma verdade que apenas se sente. Gordo explica que o espaço é híbrido nos romances vergilianos. Não serve apenas para enquadrar a ação, como no modo narrativo. Mas, tal como no modo lírico, “é subjectivo, vivido pelo sujeito que o habita e que nele projecta a sua emotividade”. Combina-se o espaço objetivo e subjetivo, dando-se ênfase ao segundo onde os espaços que o protagonista-narrador “cria e onde se move são espaços de vida interior presentificados pela memória, transfigurados pela emoção”¹²⁷. Por conseguinte, o espaço em Vergílio Ferreira, os lugares e os objetos transpiram as emoções sentidas pelo protagonista-narrador.

Nos romances em análise, a lírica toma mais força do que nos romances anteriores. Aflora cada vez mais o lirismo do “eu” existencialista, num tempo sem tempo, e num espaço que é reflexo do sentir do “eu”. Aumenta a poetização do romance

¹²⁵ G. Lukács, *El alma y las formas y La teoria de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975, p.356.

¹²⁶ H. Godinho, *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985, pp.26-27.

¹²⁷ A. da S. Gordo, *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*, Porto, Porto Editora, 1995, p.33.

onde “o espaço e o tempo se subalternizam, sem se anularem, em favor das personagens e do seu agir/dizer”¹²⁸. Não é o espaço e o tempo que ordenam ou enquadram a história, tornando-se imprescindíveis para a sua compreensão, pois estes são apenas mais um elemento que surge de forma complementar ao que se narra. Nos romances, o importante não é saber onde e quando acontece o quê, para conseguir seguir uma história, pois mesmo a ação é reduzida. Tempo, espaço e ação são conduzidos pelo pensar de um protagonista que se deixa levar pela divagação do sentir, emocionado na sua situação de solidão e de silêncio. São os afetos que guiam uma narração fragmentada, repetitiva, confusa, que reflete a comoção da personagem pela qual se deixa levar. Não importa o que vê, quando vê, ou o que realmente aconteceu. Importa sim as impressões afetivas que ficaram de tudo o que viveu. Após um acontecimento que provoca o despoletar da sua memória, os sentimentos centrifugam no agora e no aqui, numa tentativa de digerir a situação presente. O protagonista fixa-se nesse presente, tentando reordenar a sua vida por forma a encontrar a sua verdadeira essência. De forma a encontrar a sua Verdade.

Na realidade, ele tenta decodificar o porquê da vida e os romances não são uma mera recordação da vida do protagonista, não se constrói uma biografia. A narração é a construção de uma entidade no mundo, é a realização do puzzle de uma essência que procura entender-se nesta reordenação daquilo que lhe foi importante ao longo da vida e que deixou marcas na sua memória. O lirismo da narrativa vergiliana permite um dizer mais alargado por não estar tão presa à descrição e às referências descritivas, podendo expressar mais facilmente os aspetos mais difíceis da vida, ou mesmo os impossíveis de descrever. Aquilo que apenas pode dizer-se pela metáfora ou pelo símbolo: “De uma ou de outra maneira, os textos poéticos falam acerca do mundo, mas não de um modo descritivo. Como sugere o próprio Jakobson, a referência não é aqui abolida, mas dividida ou cingida. O apagamento da referência ostensiva e descritiva liberta um poder de referência para aspectos do nosso ser-no-mundo que não se podem dizer de um modo descritivo direto, mas só por alusão, graças aos valores referenciais das expressões metafóricas e, em geral, simbólicas”¹²⁹. Neste processo, o espaço é um sintoma do sentir do “eu” e um motivo para o relembrar ou o sentir. Funciona como o gatilho da memória ou como um ralo para a descompressão emocional, onde se funde o “eu”.

¹²⁸ A. da S. Gordo, *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*, cit., p.79.

¹²⁹ P. Ricoeur, *Teoria da Interpretação – O Discurso e o Excesso de Significação*, cit, p.48.

No âmbito do romance lírico, Gavilanes Laso refere o ritmo da narrativa para o que denomina como ““prosa elaborada”, no inmediata, más o menos meditada y con la preocupación subyacente de la forma”¹³⁰. Menciona dois tipos de ritmo, o ritmo lingüístico, que se representa ao nível fônico, e o ritmo de pensamento “basado en la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos, motivados por representaciones psíquicas recurrentes”¹³¹. Gavilanes Laso analisa, pormenorizadamente, o ritmo em passagens dos romances vergilianos, explicando a relação rítmico-semântica estabelecida e a sua importância na intenção do autor: “el escritor se ve en la necesidad de utilizar unos ritmos específicos de acuerdo con la naturaleza de lo que escribe o de su intencionalidad”¹³². Distingue os excertos mais emotivos dos mais racionais nesta narrativa de ritmo de reflexão vagarosa e incerta, que lança sequências de interrogações, mas não responde; que divaga, mas não conclui; que inicia, mas não termina o pensamento ou a frase de seguida, retomando a mesma palavra, frase ou ideia, que se repete, mas não resolve. Cada narrativa se fecha assim no mesmo ponto em que começou, tal como os ponteiros de um relógio que dão a volta, mas acabam no ponto de partida após esse ritmo imparável de tic-tac ou do balançar do pêndulo, marcando um ritmo constante, sem alterações. O ritmo marca os ciclos, mas não impõe o tempo cronológico no calendário, apresenta apenas o dia ou a noite.

É no sentir e não no dizer que a escrita vergiliana se revela. Assemelha-se à poesia na sua linguagem meramente alusiva, no seu dizer por signos: “El poema – lenguaje acabado – queda reducido al nivel de una interjección, de una expresión tan poco articulada como un guiño, como un signo que hacemos al prójimo. ¿Signo de qué? [...] Comunicación elemental y sin revelación, infancia balbuceante del discurso, inserción muy torpe en la famosa “lengua que no habla””¹³³. A escrita dos romances reinventa uma linguagem que diz sem dizer. Transmite o que o eu sente através do uso diferente que faz da linguagem: “Unidades paragráficas sucedem-se, em minúsculas, intercalando discurso directo, numa infrene corrente de consciência; a vida sobrepõe-se,

¹³⁰ J. L. Gavilanes Laso, “Contribución al Ritmo de la Prosa” in GODINHO, Helder, *Estudios sobre Vergilio Ferreira*, Lisboa, Imprensa-Nacional – Casa da Moeda, 1982, p.182.

¹³¹ J. L. Gavilanes Laso, “Contribución al Ritmo de la Prosa” in GODINHO, Helder, *Estudios sobre Vergilio Ferreira*, cit., p.182.

¹³² J. L. Gavilanes Laso, “Contribución al Ritmo de la Prosa” in GODINHO, Helder, *Estudios sobre Vergilio Ferreira*, cit., p.181.

¹³³ Emmanuel Levinas, “El ser y el otro”, in MADISON, Gary Brent, *Sentido y existencia*, Pamplona, Verbo Divino, 1976, p.29.

intermitente; deflagram citações de clássicos; o aperto de mão, que desencadeara evocação, recupera-se no final, fechando em vírgula”¹³⁴. O tipo de escrita faz com que cada romance seja a receção de uma sensação e não de uma mensagem, como se de um poema se tratasse. É como a um aperto de mão que transmite sensações, mas não tem uma mensagem direta, concreta: “No encuentro ninguna diferencia, escribió Paul Celan a Hans Bender, entre un apretón de manos y un poema”¹³⁵. É uma escrita que apenas sugere, evoca. Uma escrita que se enuncia previamente, que se revela por antecipação: “para Paul Celan, el poema se sitúa precisamente a ese nivel pre-sintáctico y pre-lógico (...), pero también pre-revelador: en el momento del puro contacto”¹³⁶. A revelação não se dá no texto, dá-se no leitor. Tal como no texto bíblico, o texto tem uma função reveladora. Não importa a veracidade do texto escrito, mas a manifestação de verdade que ele possa encerrar na sua leitura.

Os romances vergilianos manifestam uma interrogação religiosa: a explicação do porquê da vida e a justificação da morte, podendo levar o leitor a uma revelação, já que a narrativa é de reflexão e deixa as conclusões para o leitor: “El arte es [...] lo que lanza el hombre hacia el contacto siquiera pasajero con el ser. Inesperadamente, la indecibilidad del texto nos lleva al encuentro con la totalidad, a la revelación, y en ese sentido lo literario compartiría el impulso central de lo religioso”¹³⁷. Um romance deste autor pode equiparar-se a uma missa de funeral, na medida em que, a propósito da morte, se fala da vida, a qual pode ser terrena, mas também celestial e eterna. No entanto, o romance vergiliano não nos traz conforto espiritual, pelo contrário, deixa-nos desassossegados, porque nos leva a pensar na morte que nos faz sofrer, deixando em aberto a interrogação sobre a vida e não encontrando resposta para a questão da morte. O homem procura sentir um conforto espiritual e busca-o na religião, lugar de resposta à eterna interrogação do homem e da sua existência. Só a fé alivia a dor da perda. E durante essa celebração da missa, a fé cresce. Há algo mais além da morte. Há a mensagem de esperança numa vida divina, para lá da morte: “La visión religiosa occidental propone la paz en la certeza y la permanencia. No es esta la vía de la ficción”¹³⁸. Os romances vergilianos interrogam, levantam questões sobre a incerteza,

¹³⁴ E. Rodrigues, *Verso e Prosa de Novecentos*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.373.

¹³⁵ Emmanuel Levinas, “El ser y el otro”, in MADISON, Gary Brent, cit, p.29.

¹³⁶ Emmanuel Levinas, “El ser y el otro”, in MADISON, Gary Brent, cit, p.30.

¹³⁷ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.57.

¹³⁸ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.58.

quase conduzem, inevitavelmente, à inquietação. O incerto busca respostas que, mesmo quando surgem ténues, se enlaçam em novas interrogações.

4.3. O leitor – criador de sentido

O “eu” comunica consigo próprio num mundo que apenas ele conhece. A narrativa de reflexão dos romances vergilianos faz-se com o pensamento e a consciência do “eu” que se apresentam de forma mais idêntica, com os seus lapsos, absurdos e desordem. Um “eu” que tem ânsia de contar tudo o que irrompe na sua mente, acabando por explicar mal, por contar sem obedecer a uma ordem temporal, de forma a que aquilo que se diz possa ser entendido. O “eu” emissor não precisa de contar a informação com demasiada clareza, porque coincide com o interlocutor, que subentende o que é contado e entende o que fica por dizer: “O anseio de comunicar que atravessa a obra romanesca de Vergílio Ferreira [...] coloca o narrador no centro do seu discurso, estabelecendo, a partir dele, um processo de autocomunicação que se desdobra em interlocuções variadas [...] no seu papel de responsável pela organização dos eventos, projecta um discurso que propositadamente fragmente a história, indo ao encontro da naturalidade de reviver com emoção o tempo vivido e agora evocado”¹³⁹.

Há nele, não a revelação da interioridade, mas a interioridade tal como ela é, apresentando-se de uma forma enigmática sem se revelar. É o leitor quem terá de resolver este enigma: “Una de las mayores dificultades del flujo de la conciencia se halla en el intento de presentar lo irracional y discontinuo de la vida interior y hacer que, al mismo tiempo que se mantiene la irracionalidad y la discontinuidad lo presentado signifique para el lector. Se ha de aprehender la textura autentica de la conciencia (con sus vacíos y absurdos), pero también se ha de iniciar un modo de comprensión de ella. No se trata de descifrar el enigma del yo (eso sería reducirlo a una solución unilateral), sino de proporcionar un principio de interpretación que tenga algún sentido. La incoherencia en bruto, sin elaborar, se produce en la vida; la síntesis de esa incoherencia ocurre en la ficción. La paradoja del flujo de la conciencia consiste en la

¹³⁹ A. I. Serpa, *Vergílio Ferreira – A Arte de Comunicar*, cit, p.85.

voluntad de hacer público lo íntimo y secreto de la conciencia sin romper su naturaleza esencial, preservando esa misma intimidad privada que se trata de revelar”¹⁴⁰.

Assim, a irracionalidade e a descontinuidade da narrativa, que reflete a consciência do ser humano, dificultam o trabalho do leitor que terá de refletir para ser capaz de construir o significado da consciência do “eu”, presente na narrativa incoerente, onde vai penetrando: “As persistentes interrogações são lançadas por quem as enuncia e, obviamente, constituem um convite à participação reflexiva do leitor. A escrita (...) surge como uma proposta deixada em aberto”¹⁴¹. O narrador solta uma série de pensamentos turvos, que se movimentam desordenadamente pela narrativa e sem um objetivo claro para o interlocutor. A propósito da arte, Vergílio Ferreira afirmou: “Como um filtro – direi agora – a arte apura a água turva que o homem depois há-de beber”¹⁴². O mesmo sucede com o leitor cuja função é a de filtrar a narrativa, através da sua leitura, e de apurar uma verdade, uma interpretação que será a sua, através da reflexão.

A narrativa não trata do desenrolar dos acontecimentos, mas da descoberta do “eu” protagonista e, eventualmente, do “eu” leitor ao longo da sua reflexão. Através da escrita, o autor cria no leitor o mesmo sentimento que submerge o protagonista de cada um dos seus romances. Para o romance vergiliano, “El lector implícito es una presuposición de la narración, un receptor general y abstracto al cual se dirige la historia”¹⁴³. A obra é para ser lida tão pausada e reflexivamente como o seu discurso e requer do leitor a busca de uma identidade, a procura de uma significação que o leitor poderá completar: “El texto se define tanto por lo escrito en él como por lo no-escrito, tanto por lo explicitado como por lo aludido, sugerido o silenciado. El texto necesita de la contribución del lector; una contribución creadora que complete los vacíos y conecte los elementos del texto que parecen carecer de conexión. La necesidad de la colaboración del lector ha sido reconocida desde los primeros momentos de la novela moderna”¹⁴⁴.

¹⁴⁰ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.176.

¹⁴¹ A. I. Serpa, *Vergílio Ferreira – A Arte de Comunicar*, cit, p.76.

¹⁴² V. Ferreira, *Espaço do Invisível – I*, Lisboa, Bertrand, 1965, p.45.

¹⁴³ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.136.

¹⁴⁴ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.44.

O leitor é essencial à interpretação. García Berrio diz que a estética da receção tem o mérito de “haber completado el diseño del espacio autor / texto / receptor, que es donde se produce el significado de la obra literaria”¹⁴⁵; e Sartre afirma que o leitor (de hoje) “no toma el libro en modo alguno como potencia de sueños. Lo toma, por el contrario, como ejercicio de libertad, es decir que sabe que va a recomponer un conjunto de significaciones que le harán aparecer ciertos significantes; y es él quien habrá hecho ese significante. En efecto, se apartará de lo real que lo engloba, para realizar ese significante; no para volver la espalda a la realidad, sino simplemente para superar el signo material y el conjunto de los signos, y dirigirse a una significación global, que es, por otra parte, el silencio, pues el lector es quien debe componer la unidad de todas las palabras que se encuentran en un libro para hacer de ellas un objeto, un objeto que ya no es otra cosa que el silencio que rodea al lenguaje”¹⁴⁶. Para Sartre, a interpretação é uma libertação do leitor, pois este pode juntar todos os pormenores que a obra apresenta para formar um todo em que tudo vai construindo um sentido.

No que diz respeito ao silêncio da linguagem referido por Sartre, tem de encontrar o significado daquilo que é dito, mas também do que não é dito, já que o silêncio é uma forma de comunicação, pois diz o que é indizível e que apenas poderá sentir-se por uma relação profunda e intuitiva. O silêncio é uma forma muito completa e evoluída de comunicação. Há nele um profundo entendimento numa ausência melodiosa de palavras. O silêncio comunica o inexplicável. Por isso, tantas vezes usado como um meio de comunicação com o divino. Não obstante, também tantas vezes o silêncio é uma barreira para a comunicação, para quem não consegue captar os sinais de um entendimento intuitivo. A desordem, a ausência da palavra, aquilo que não se chega a dizer, tantas vezes dificulta a relação do leitor com a obra. O leitor dos nossos dias reordena a obra do autor, completa-a, acrescentando à obra um significado que vai retirando da leitura e da sua relação com ela.

O leitor torna-se criador, ao completar a obra no ato de leitura, fundindo o seu mundo individual com o mundo do texto, do qual se apropria para lhe dar sentido, um sentido único e pessoal que permite outros sentidos pela sua subjetividade: “a obra só é completada no acto da leitura (...). A tarefa do leitor é preencher as lacunas, as

¹⁴⁵ A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, p.15.

¹⁴⁶ J.-P. Sartre, *¿Para qué sirve la literatura?*, cit., p.103-104.

indeterminações e as ambiguidades que o autor do texto deixa em aberto. [...] A leitura constitui-se (...) como um acto de apropriação e não de posse em que o leitor se desapropria do seu horizonte imediato, acolhendo as novas possibilidades de estar-no-mundo abertas pela ficção.”¹⁴⁷. Por isso, para além da escrita, a leitura é também criação e cada leitura pode ter uma significação diferente, pois o leitor junta os fragmentos que encontra na obra e constrói um todo com uma significação: “Como resultado de uma derradeira e definitiva interacção dialéctica, postula-se “a síntese pela qual, talvez paradoxalmente, o leitor é modificado por uma obra que ele próprio parcialmente construiu””¹⁴⁸. O leitor tem um papel de reconstrutor em cada leitura, “pode reunir e coordenar os elementos dispersos e com eles organizar uma história com sentido. Sentido para que, afinal, todos os fragmentos convergem, mas que não pode ser captado no mero seguimento de uma sintagmática do texto”¹⁴⁹.

Os fragmentos do texto poderão ser recolocados de outra maneira em cada leitura, revelando outra significação. Beauvoir observou uma totalidade destotalizada neste todo, afirmando que: “en la filosofía que se denomina existencialismo [...] el mundo, como ha dicho Sartre, es una totalidad destotalizada. [...] por una parte existe un mundo que es el mismo para todos; pero que por otra parte nos encontramos todos en situación con respecto a él, y que esta situación implica nuestro pasado, nuestra clase, nuestra condición, nuestros proyectos: en una palabra, todo el conjunto de lo que constituye nuestra individualidad”¹⁵⁰. Logo, a obra escrita é o mundo comum e cada pessoa aproximar-se-á dela com a sua individualidade, construindo, com fragmentos literários, um sentido diferente para a totalidade da obra, estando a individualidade presente nesta, pois cada interpretação plasmará as vivências específicas de cada leitor, no momento em que lê a obra.

A obra de Vergílio Ferreira pretende levar o leitor a estar mais unido a si, ao seu eu, já que faz brotar as suas próprias experiências durante a leitura para a interpretação da mesma: “A Arte é uma das formas de mais profundamente estarmos unidos a nós

¹⁴⁷ M. T. Rodrigues, Eduardo Lourenço – Hermeneuta do Imaginário Português, Coimbra, Fundação Eng. António de Almeida, 2007, pp.69-70.

¹⁴⁸ Carlos Reis e A. C. M. Lopes, *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina, 2000, p.223.

¹⁴⁹ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, cit., p.171.

¹⁵⁰ J.-P. Sartre, *¿Para qué sirve la literatura?*, cit., p.69.

próprios”¹⁵¹. Deste modo, pode aparecer uma memória que vai além do passado mais remoto, que o leitor ouve surgir no seu interior mais profundo: “A obra de arte pode abrir-nos uma memória de nada, a distância sem fim donde uma voz nos fala na profundidade de nós.”¹⁵². Uma voz interior desconhecida, que revelada, conduz o leitor a um maior conhecimento de si, um contacto íntimo com o seu “eu” que é desvelado para si, ao perscrutar-se na sua essência e existência: “a Arte é a forma radical de conhecermos o que somos, de evidenciarmos para nós a pessoa que somos”¹⁵³. Assim, cada leitor revelará uma verdade distinta que o espelha.

Os romances de Vergílio Ferreira podem ter um efeito catártico para o escritor ou para o protagonista, revelando ser um processo de autognose: “A escrita traça (...) o percurso de autocatarsse [...] a elevada questionação em torno das razões da escrita evidencia a autognose de quem a elabora”¹⁵⁴. Não obstante, a catarse e a autognose também se podem dar no leitor, pois todos podem sofrer a purificação desses sentimentos aturridos que costumam ser suscitados por uma morte, aqueles sobre os quais recairá o “porquê” ou “para quê” da vida. Contudo, é necessário que a beleza da obra de arte transmita algo ao leitor para que provoque nele essa interrogação, essa comunicação entre o exterior e o interior do “eu”, suscitada pela obra: “a beleza [...] Os homens (...) podem-na interrogar, para verem as perfeições invisíveis de Deus, considerando-as nas obras criadas. [...] Mas aparecendo a ambos do mesmo modo, para um é muda e para outro fala. Ou antes, fala a todos, mas somente a entendem aqueles que comparam a voz vinda de *fora* com a verdade *interior*”¹⁵⁵.

É, pois, necessário o leitor conseguir abrir o seu coração e assumir a sua interioridade perante si próprio, para dialogar com a obra, e poder interpretá-la. O discurso do narrador-protagonista, “eu” lírico, é emotivo, podendo provocar a emotividade do leitor neste processo, “do *eu* lírico desprende-se uma viva emotividade que, atingindo intensamente o leitor, visa suscitar nele uma reacção comovida, vivência emotiva do que em emotividade recebeu (...) Vergílio Ferreira (...) pressupõe uma

¹⁵¹ V. Ferreira, *Invocação ao Meu Corpo*, Lisboa, Bertrand, 1994, p.199.

¹⁵² V. Ferreira, *Invocação ao Meu Corpo*, cit., p.194.

¹⁵³ V. Ferreira, *Invocação ao Meu Corpo*, cit., p.197.

¹⁵⁴ A. I. Serpa, *Vergílio Ferreira – A Arte de Comunicar*, cit, p.75

¹⁵⁵ Santo Agostinho, *Confissões*, cit., p.246.

recepção não afectivamente distanciada”¹⁵⁶. Através das interrogações e reflexões levantadas, da comoção do “eu” lírico que se transfere ao leitor, este interroga-se na sua própria existência descobrindo um pouco mais da sua essência. Não existe uma resposta, mas múltiplas respostas que cada leitor é capaz de encontrar dentro de si, sendo conduzido a um processo de autognose gratificante ou inquietante, que o leva a estar mais consciente da vida.

É através do processo da escrita que o narrador-personagem dos romances pretende chegar a uma ansiada pacificação que estará, talvez, num futuro, mas que apenas no final deste processo se descobre: “A escrita é (...) um acto criador absoluto, de reinvenção de um mundo (...) lugar de reencontro com o impossível, a totalidade, o silêncio (...) Vergílio Ferreira através dos narradores (...) personagens dos seus romances, todos eles nostálgicos de uma pacificação que tarda em chegar e que só a arte permite entrever”¹⁵⁷. A escrita é um ato criador, de (re)invenção, de (re)encontro, que pode levar as personagens à pacificação. O narrador-protagonista procura uma ordem universal, uma reordenação. Segundo Goulart, a problemática da obra é: “a do homem na busca das suas raízes mais fundas e no esforço de vislumbrar um *centro ordenador* da vida.”¹⁵⁸ Será, talvez, esta reordenação, este encontro com a Ordem que poderá conduzi-lo a essa paz que deseja.

Temos um protagonista com uma memória inquieta, pouco real, em que o recordar é como a reinvenção daquilo que foi. Recordará, através da escrita, como que para despejar: “Tento recordá-lo agora e não consigo. [...] Terei de reinventar tudo? até a memória? Mas lembro-me de muita coisa, a memória dura ainda. Avulsa, estranha, como súbitas luzes – escreverei para esquecer? Como quem confessa uma culpa? Para lembrar ainda, para ser tudo ainda fora do tempo e da morte?” (AB, p.35). Aquilo que não tiver armazenado na memória, ou que vai esquecendo, o protagonista inventa e reinventa para completar a lembrança. Interroga-se sobre a sua motivação para escrever. Talvez escreva para ajudar a esquecer os mortos que o fazem sentir-se angustiado, agitado; ou, talvez, escreva para resolver alguma culpa pendente através do diálogo na escrita; ou, talvez, escreva como forma de prosseguir a vida acompanhado por aqueles

¹⁵⁶ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.88.

¹⁵⁷ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.68.

¹⁵⁸ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.70.

que já não estão e que, agora, só podem viver com o protagonista no atemporal, anulando a sua morte e trazendo-os da eternidade.

O protagonista, com o passar do tempo, pensa que deve haver uma razão, mas desconhece-a, porque já não é jovem e a vida leva tudo, até as certezas, os motivos. Cabe ao leitor julgar o que motiva o narrador-protagonista a escrever. Para resolver este enigma, como para tantos outros, terá então de se pôr na pele da personagem e decidir-se, podendo até concluir o mesmo que a personagem, ficando a sua interpretação tão em aberto como a própria obra. Neste tipo de romance, todas as possibilidades são válidas, até as antagónicas, visto não se tratar da necessidade de encontrar uma resposta, mas de percorrer um percurso de reflexão pela mão da obra. Mais tarde, o protagonista confessa que escreve para estar, para matar saudades (CS, ENT).

Barthes refere o leitor como revelador do sentido total da escrita. O leitor surge como um elemento criador e finalizador da obra, unindo a multiplicidade de fragmentos do todo para lhes dar uma unidade: “se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por estructuras múltiples, precedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, (...) sino el lector; el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas la citas que constituyen una escritura: la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan solo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen un escrito [...] el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”¹⁵⁹. Há a importância emergente do leitor que acaba por dar um sentido à obra, para constituir a unidade da multiplicidade criada pelo autor. Submerge-se a intenção do texto que o escritor possa querer, pois o sentido que deixou na escrita será transformado na leitura. Sobressai o papel do leitor como finalizador da obra.

A obra finaliza quando chega ao seu destino, ao leitor, a “alguém” onde a multiplicidade dos aspetos de uma obra escrita converge num diálogo último em que

¹⁵⁹ R. Barthes, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, p.71.

será dado, finalmente, um sentido total ao texto. A obra de Vergílio Ferreira, neste sentido, busca o leitor como parte integrante para completar o que não é dito. Exige-se ao leitor, implícita e explicitamente, que conclua a palavra, a frase, o parágrafo, o capítulo, o romance, a história, a ideia. Exige-se-lhe o sentir da obra, o sentido de um romance. Essencialmente, exige-se-lhe o sentir da vida.

4.4. Tema da vida

Os romances vergilianos fragmentam o leitor para depois o unir, porque “la literatura actual busca la unidad. [...] Mejor ir adentro, donde se unen todos los contrarios”¹⁶⁰. O indivíduo é forçado a unir os opostos para atingir uma totalidade. Os romances vergilianos tratam de algo comum a todos os leitores: a vida. Logo, a morte acaba por ser um assunto obrigatório quando se trata da vida. Beauvoir afirma que: “Si la literatura busca superar la separación en el punto en que parece más insuperable, tiene que hablar de la angustia, de la soledad, de la muerte, porque estas son precisamente las situaciones que nos encierran en forma más radical en nuestra singularidad. Tenemos necesidad de saber y de comprobar que estas experiencias son también comunes a todos los hombres. [...] Es preciso hablar del fracaso, del escándalo, de la muerte [...] para tratar de salvarlos de la desesperación”¹⁶¹. A morte e todos os sentimentos que advêm dela como o sofrimento, a angústia, a solidão são tratados em todos os romances. A incompreensão do ser e da sua existência, que advém da experiência da morte, une o leitor nessa procura de respostas. E esse desespero, essa procura comum, alivia a dor da ausência.

Na vida, há sempre coisas que são inexplicáveis, a morte ou uma doença inesperada. Mas o mais angustiante será a morte, a morte de um filho, de um ser amado. Saber que outras pessoas sofrem é um confronto para a nossa dor individual. Florbela Espanca disse que “A única coisa que consola os tristes é a tristeza – a alegria irrita-

¹⁶⁰ I. M. Zavala, *La Angustia y la Búsqueda del Hombre en la Literatura*, México, Universidad Veracruzana, 1965, p.31.

¹⁶¹ J.-P. Sartre, *¿Para qué sirve la literatura?*, cit., p.81.

os”¹⁶². Os sentimentos iguais unem, a dor, juntamente com a incompreensão, poderá levar à união. O leitor, ao discernir a obra como espelho da sua alma, pelos múltiplos pontos em comum, vai ficando cada vez mais próximo e a sua leitura vai penetrando na obra num processo de identificação. Nos romances, há uma procura incessante da razão da inexplicável existência do ser: “o universo romanesco de Vergílio Ferreira é *obsessivo*, pode mesmo dizer-se, *monótono* (...) única e reiterada questão que estrutura a sua obra: *sentido da existência pessoal num universo sem sentido*”¹⁶³.

A vida é o percurso de existência que vai confluindo até chegar à morte. Para os crentes, a existência continua “para sempre”, a vida é eterna. Para outros, a existência é só até à morte, “até ao fim”, a morte é o final da vida. A literatura procura entender a existência do ser como a filosofia, não encontrando respostas últimas, ao contrário da religião. A interrogação é deixada em aberto. De vários modos, se repetem as possibilidades. O tema da vida em Vergílio Ferreira, característico da sua época, é tratado numa perspetiva interior: “El interés de la novela posclásica por la interioridad más profunda del hombre no es accidental; no es un fenómeno aislado, separado de la cultura moderna. La filosofía y la psicología posteriores al pensamiento positivista revaloran la vida mental y emotiva por encima de datos empíricamente observables y mensurables”¹⁶⁴. Os pensamentos e a consciência são tornados visíveis de uma forma desordenada e confusa, porque assim é a mente, inquietante, demasiado rápida e saltitante, para poder transmitir-se em palavras com sentido. Isto acontece na literatura, cuja fonte é a interioridade dos indivíduos, os meandros do seu mundo íntimo.

Nos romances do autor, a questão existencial desenrola-se num ato de escrita, num crescendo lírico que descobre a interioridade da personagem principal. Segundo Goulart, “Não é que (...) temática existencial e lírica sejam sinónimos, mas em Vergílio Ferreira aquela favorece-a porquanto essa questionação desdobra-se estereoscopicamente numa mundividência artística subjectiva e transfiguradora do real. Digamos que a inquietação metafísica e o sentimento da *angústia de existir* são contrabalançados pela *magia da arte* poética que os absorve e transforma noutra

¹⁶² F. Espanca, “O Citador” in *Correspondência (1916)*: Florbela: <http://www.citador.pt/frases/a-unica-coisa-que-consola-os-tristes-e-a-tristeza-florbela-espanca-19867> (último acesso: 1 de Novembro de 2015).

¹⁶³ E. Lourenço, *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p.97.

¹⁶⁴ G. Navajas, *Mímesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.175.

coisa”¹⁶⁵. Em Vergílio Ferreira, a inquietação sobre a existência é transformada num emotivo e calmo ato de fé, pela poetização do passado que reinventa, do presente e futuro líricos; e do espaço onde o eu procura uma voz que lhe fale da Ordem e da Verdade da vida, sendo esta sentida pela evidência e pela aparição súbitas. Anula-se a angústia das incertezas, da falta de respostas a todas as suas interrogações, crescendo uma voz muda no silêncio incomensurável que, de algum modo, pacifica. É através do silêncio e em reflexão que poderá percorrer-se o caminho catártico, onde o “eu” lírico surge em evidência e em aparição, para restabelecer a Ordem e a própria verdade da questão existencial.

A morte é uma interrogação obsessiva nos romances vergilianos. O leitor pode considerá-la um tema, mas perscrutando a narrativa descobre que, afinal, ela é apenas um pretexto para tratar do tema da vida. É um acontecimento que obriga sempre a uma reflexão existencial. O protagonista vergiliano, ao longo dos romances, retrata várias mortes. No início de cada romance, vislumbra-se o diálogo entre a vida e a morte. Normalmente, o narrador inaugura as primeiras páginas dos romances, introduzindo alguém que lhe é próximo, num aviso da sua morte: o enterro da mulher (AB); o terramoto que provoca a morte massiva dos habitantes da aldeia (SS); a descrição do jardim morto para passar de seguida à referência da tia já morta, que foi quem o criou (PS); o velório do filho (AF); a escrita à mulher amada que já faleceu (ENT). Ou como em *Cartas a Sandra* onde é explicado logo na introdução, feita pela filha, que o destinatário das cartas é a esposa do remetente, que falecera antes da redação das mesmas.

Eduardo Lourenço afirma que a situação de morte faz surgir a “perplexidade existencial” que se traduz na escrita, cuja intenção não é encontrar a resposta ao motivo desse acontecimento que marca o protagonista, mas preencher o vazio que sente com essa ausência provocada pela morte de alguém que fez parte da sua vida: “um bom número dos seus romances começa pela morte (...) e que é nessa “morte”, real ou fantasmática, que se origina a “consciência” do narrador como perplexidade existencial e com ela a aventura escrita, a fábula romanesca, destinada talvez menos a encontrar uma resposta para o que a não tem, do que a colmatar esse lugar de não-presença, esse

¹⁶⁵ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.247.

buraco sentimental que condena todos os seus duplos-narradores a uma incomunicabilidade sem remédio”¹⁶⁶. O tema da morte não prende o protagonista à ideia de fim, à angústia do nada, mas ao recomeço, à esperança da vida.

O romance é uma tentativa de preenchimento da ausência com a presença do que foi e é nele, a presença daqueles que formaram parte da sua vida e fizeram parte da formação do seu “eu”, continuando a influenciá-lo. O protagonista sente-os presentes e deseja prolongar a sua comunicação com eles. Esta impossibilidade reflete-se numa incomunicabilidade com os outros, mas estabelece uma comunicação profunda com o seu “eu” para compreender quem é dentro da totalidade da sua vida. Como declara Vergílio Ferreira numa entrevista, “não somos só nós, a nossa pessoa, vivemos em relação com aquilo que nos circunda, somos um todo”¹⁶⁷. Para entender o nosso “eu”, temos de passar pelos outros “eus” que fazem parte do nosso todo, da nossa vida. O protagonista pensar-se-á, principalmente, nas relações com quem estabeleceu uma ligação mais forte, com o feminino, pais e filhos.

A morte faz parte da vida: “A “morte” (...) é ao mesmo tempo um fim e um princípio. O processo cíclico da vida engloba destruição e criação”¹⁶⁸. A morte é vista como o fim de alguma coisa, como a destruição de um corpo, o fim da progressão de uma relação a dois, mas também como início de algo, da criação de um novo modo de estar sem a interação real com o outro que partiu. A morte marca o final de uma etapa e o início de outra. O protagonista encara a morte como a transição de um ciclo para outro, pelo que esta pressupõe sempre um recomeço para quem parte e para quem fica, porque os mortos dormem, portanto, um dia, acordarão algures. É este momento de transição que tem lugar nos romances do autor. Terá de aceitar o fim do que havia e abrir-se ao novo dia. O protagonista não vive a angústia do fim ou o medo de morrer, mas a incompreensão da vida, tentando dar-lhe sentido numa interrogação sobre quem é ele realmente, quem é esse que habita o seu corpo que um dia deixará de existir:

¹⁶⁶ E. Lourenço, *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, cit., p.125.

¹⁶⁷ V. Ferreira, “Entrarei no paraíso a escrever” (entrevista de Carlos Câmara Leme) in *Público*, 28 Janeiro 1993, p.5.

¹⁶⁸ N. N. Coelho, “Vergílio Ferreira – ficcionista da condição humana” in GODINHO, Helder, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa-Nacional – Casa da Moeda, 1982, p.270

“Preocupa-o mais do que a interrogação sobre as coisas, o interrogar sobre esse que *interroga*”¹⁶⁹. A compreensão da sua vida ajudá-lo-á a fechar o ciclo.

A vida depara-se com a presença da morte que será motivo para refletir e tentar encontrar um sentido para a existência: “É sobre um fundo da morte que se recorta a “breve alegria” em que Vergílio Ferreira resume (...) a essência mesma da aventura humana. Mas desse fundo não é (...) a constatação de que tudo tem um fim (...) é a partir do espelho da morte que nesse espelho que a vida se concentra e se perfaz como *sentido*. O autêntico desafio existe na descoberta, no contacto com qualquer coisa como o *vazio*, o não-sentido no interior da vida mesma”¹⁷⁰. A morte é apenas um pretexto para falar da vida e não do fim da vida. Para falar da descoberta de si próprio, através do vazio que necessita de preencher com a esperança e a fé. Para falar do sem sentido que tentará ordenar, para encontrar a sua verdade. Neste processo de tentativa de compreensão de si, o protagonista vagueia pelo seu passado e prolonga a existência daqueles que, um dia, preencheram o seu passado e que, agora, lhe deixam o vazio, recordando-os, projetando-os no seu presente e, também, no seu futuro. No instante do presente, onde passado e futuro convergem, o protagonista divaga pela sua existência, pelo espaço e pelo tempo, pelo seu ser com os outros no mundo, para apurar a sua verdadeira essência, para esclarecer quem é o “eu” que agiu e reagiu de determinada maneira em situações que recorda. O “eu” é a essência, a vida que habita o corpo, e define-se na sua existência, na sua ação e naquilo que mostra de si aos outros. O “eu” é exterior e interior, é corpo e alma.

O “eu” visa a unidade dos opostos. Em *Signo Sinal*, a citação inicial de Heráclito vai recair, precisamente, no significado da vida, completando a dualidade do título: “*A harmonia invisível é mais forte do que a visível*”. Corrobora a necessidade de o “eu” ordenar o seu todo para se restabelecer em harmonia. Neste romance, a desordem exterior causada pelo terramoto é apenas o espelho do “eu”, é o sinal do signo, é a parte visível de algo invisível. A ordem desejada corresponde à harmonia da dualidade da vida, terrena e divina, cheia de certezas e incertezas, do saber e do sentir, da prova palpável e da evidência transcendente, do visível e do invisível. *Signo Sinal* diz respeito

¹⁶⁹ J. R. de Menezes, “Um filósofo lusitano: Vergílio Ferreira”, in GODINHO, Helder, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa-Nacional – Casa da Moeda, 1982, p.309.

¹⁷⁰ E. Lourenço, *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, cit., p.101.

aos objetos e ao que está para além deles, eles são sinal de todas as recordações que se escondem e que vão sendo suscitadas no protagonista. As paisagens observadas são o signo que dá o sinal de todas as reflexões e vivências que ocorrem na mente do narrador-protagonista, que acordam na sua mente. Como afirma Goulart a propósito da descrição poética, “parte-se dos objetos definidos e situados, mas eles são o sinal de algo que se percebe (que percebe o protagonista) mas se não vê neles. Ela vem, pois, animada de um sentir profundo que é a sua motivação maior. (...) são (...) mais suportes da memória do que objetos a descrever”¹⁷¹. É do visível que surge a memória e a sensação do invisível da vida.

O protagonista vergiliano é a unidade do seu “eu” invisível, que se materializa no seu corpo visível. É um “eu” que observa o mundo e sente a transcendência da vida; revê as imagens fixas dos que partiram e revive a invisibilidade das sensações que estes lhe produzem; instala-se num espaço de silêncio, onde ouve as vozes e o grito inaudíveis; isola-se dos outros quando deseja a união com o outro; encontra-se completamente só, mas sente-se acompanhado; almeja a comunhão, mas com quem já não pode estar fisicamente; afunda-se no sofrimento da dor da morte, mas com a esperança na plenitude; afirma-se descrente, embora profundamente crente; debate-se entre a fé e a razão; fixa-se na invisibilidade do pensar e do sentir e na visibilidade das imagens de vivências passadas e do espaço que o rodeia. Vive numa dualidade que obriga a ir mais para além do visível. É um “eu” que perscruta a revelação de uma verdade que não se vê.

Situa-se num espaço visível e invisível, num tempo cronológico e, simultaneamente, atemporal. Situa-se perante a morte, um morto, para descobrir o que está para além disso. Recusa a redutibilidade do visível e insiste em descobrir a invisibilidade do divino, pois acredita que existe algo transcendente no homem, ainda que não se veja. A razão está no que pode ver-se, mas só se vê aquilo em que se acredita. A realidade dependente da evidência que se sente como verdade. O “eu” vergiliano não crê em Deus, mas sente uma *crença mística*¹⁷². Sente a eternidade do ser como a sua verdade. Recusa a morte como fim absoluto e acredita no sentido da força

¹⁷¹ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.214.

¹⁷² M. F. Martins, *Sombras e Transparências*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 141-142.

da vida, para a qual tenta arranjar razões que lhe deem um sentido: “Não existe na nossa literatura uma tão decidida vontade de retirar à morte todo o sentido, condição transcendental para que a vida – toda ou o mais banal dos seus instantes – possa ter algum”¹⁷³.

Vergílio Ferreira não escreve sobre a morte. Escreve sobre a vida: “A sua escrito (...) um exercício exorcístico face ao peso asfixiante das suas obsessões e de catarse auto-reconstituente face ao efeito desagregador da angústia que o minava, visou gritar a vida, o homem enfim”¹⁷⁴. Conseguiu transformar a morte em vida, “transforma em positivo o seu discurso sobre a morte, integra-a na vida como condição da sua mais rara incandescência”¹⁷⁵; transforma o fim em princípio; e o romance em poema, a prosa em lírica num romance lírico de beleza única.

¹⁷³ E. Lourenço, “O outro lado da ficção”, JL – Jornal de Letras, 19 a 25 de Janeiro 1988, p.8.

¹⁷⁴ P. Calafate, *História do Pensamento Filosófico Português*, vol.V – O Século XX, tomo 1, Lisboa, Caminho, 2000, p.435.

¹⁷⁵ E. Lourenço, *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, cit, p.100.

CAPÍTULO II: TEMPO, ESPAÇO, AÇÃO E NARRAÇÃO

1. Significação dos títulos na totalidade da vida e na obra

Quais são as possibilidades que o leitor propõe para o tema ou história de livros com títulos como *Alegria Breve*, *Para Sempre*, *Até ao Fim* ou *Cartas a Sandra*? O leitor talvez não pense que está perante livros centrados na morte ou na razão da vida. Na verdade, os títulos do autor não dão pistas sobre o que tratam, à exceção de *Cartas a Sandra*, que indica que será um conjunto de cartas destinadas a Sandra, mas cujo tema não indica. Os títulos dos romances são pouco explícitos. Vergílio Ferreira afirma: “Detesto, aliás, os títulos puramente designativos como os rótulos da farmácia. Um título deve ser já de si, tanto quanto possível, uma obra de arte”¹⁷⁶. Os títulos das suas obras realmente não são rótulos, são representativos de toda a sua obra, constituindo um puzzle das palavras-chave daquilo que trata.

Os títulos dos romances em análise simbolizam a problemática do romance que intitulam, mas também formam partes da totalidade da obra, como *Signo Sinal* daquilo que está na obra. O protagonista dirige-se a um “tu”, mesmo que seja a ele próprio. O protagonista, muitas vezes, está a escrever, no momento em que narra, e dirige-se a uma personagem feminina, como em *Cartas a Sandra*. O nome próprio feminino escolhido para o título desta sua obra, onde o universo feminino ocupa a grande parte das recordações do protagonista, tem origem num nome maior, Alexandra, representando Sandra esse fragmento do todo feminino, da totalidade das personagens femininas. Narra-se a vida *Até ao Fim*, até ao último romance, até à morte do último protagonista, estando o protagonista também presente nas vidas dos que já partiram *Até ao Fim*, assistindo, por vezes, à sua morte. As suas obras não retratam um protagonista alegre, mas sofredor. Triste. A alegria será sempre muito breve. Talvez o tempo do *flash* de uma imagem na mente ao recordar. Uma *Alegria Breve*. Contudo, existe a fé na eternidade do “eu”, da alma do ser, que perdura *Para Sempre* no protagonista.

O título *Até ao Fim* pode transmitir uma esperança, a ingenuidade, proferido na promessa de amizade ou de amor *Para Sempre*. O leitor, inconscientemente, completará

¹⁷⁶ V. Ferreira, *Espaço do Invisível V*, Lisboa, Bertrand, 1998, p.103.

o título *Até ao Fim*, transformando-o em “até ao fim da vida” e *Para Sempre* remete para o durante toda a vida, para a eternidade, dependendo das crenças de quem lê o título. *Cartas a Sandra* poderá levar, facilmente, o leitor a inferir que se tratará de uma obra de índole íntima, cartas para uma mulher. *Alegria Breve* dirige de imediato para uma tristeza longa a nível emocional. Os títulos apresentados poderiam resumir a obra de Vergílio Ferreira. Apontam para o grande tema de toda a sua obra: a existência do homem, esta condição humana que não se sabe finita ou infinita, mas que está certa do fim e que anseia pela eternidade. O homem está apenas certo de que terá de passar pela morte, pois como todos os seres vivos deixará de respirar e o seu corpo desaparecerá com o tempo, deixando de existir a matéria que há nele. Contudo, o homem sabe que não é apenas substância, algo mais forte o comanda, daí a sua questão ser de sempre, porque não foi encontrada a resposta, ou melhor, não há certezas que satisfaçam as interrogações do homem: O que sou eu realmente? E o que sucederá após a minha morte? E haverá, pois, resposta?

O autor vai tratar de entender o que é o ser humano através da literatura, pois como diz Vergílio Ferreira: “A arte é uma procura de expressão do que somos”¹⁷⁷. Navajas corrobora esta ideia afirmando que: “La obra ficcional nos pone en contacto con el ser y al mismo tiempo con la verdad”¹⁷⁸. Assim sendo, é na arte que vemos o que é o ser humano, é como se a força espiritual que o constitui se tornasse mais visível. A ação mental do homem é traduzida em algo que consegue ver-se, as palavras dos seus romances: “se o espaço do invisível se enuncia no do visível é na obra de arte que mais presente e visível se nos revela o invisível – é na obra de arte que particularmente o invisível se vê”¹⁷⁹. O homem pode ir mais além de si próprio através da arte. Vergílio Ferreira põe legendas no que pensa o seu protagonista, pois mesmo as falas dos romances fazem parte da memória deste. Temos refletida na obra a vida de um protagonista através da corrente do seu pensamento. O pensar distingue o homem dos outros seres vivos e pertence ao universo do invisível, da mente, do espiritual, do divino, e leva-nos a interrogar sobre o que é a vida; se termina ou não depois da morte; porque a mente parece demasiado poderosa para terminar quando o corpo perece. Há uma sensação de que a mente perdura, que poderá ser independente do corpo e da nossa

¹⁷⁷ V. Ferreira, *Espaço do Invisível I*, Lisboa, Bertrand, 1990, p.166.

¹⁷⁸ G. Navajas, *Mímesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.57.

¹⁷⁹ V. Ferreira, *Espaço do Invisível I*, cit., p.16-17.

vontade e, como tal, existem os sonhos. Neles a mente alimenta-se mesmo sem a nossa ajuda consciente.

Todos os títulos se relacionam com a vida do homem e as citações iniciais, que abrem os romances, são um prolongamento do título, contando-nos algo mais sobre o ponto dominante do romance: o poder da vida, do invisível, da palavra, do infinito. Na citação inicial de Sófocles, em *Alegria Breve*, o autor transmite o seu assombro perante o homem: “*Há muitas coisas espantosas, mas nada há mais espantoso do que o homem*”. Depois do título, que remete para uma tristeza, pois a alegria é curta, há essa surpresa que o espanta e que é provocada pela maravilha da vida. Como se ser homem fosse coisa incrível de se ser. Como se a vida fosse o que causa esse pasmo. O título *Alegria Breve* transporta-nos para um período difícil, neste caso, é o enterro da própria mulher o contexto dado, onde qualquer momento de alegria será pequeno, sucinto. *Alegria Breve* é como se fosse uma passagem curta pela alegria de viver. As memórias saudosas do passado revivem-se num momento de dor. “Breve” remete para um fim próximo, para uma alegria passageira. Também a lembrança de alguém que morreu pode trazer uma alegria impossível de perdurar, porque a pessoa já não está ali fisicamente, pelo que a alegria tem o tempo de um pensamento, um recordar, uma imagem do passado que aflora na mente por um instante, que é cortado pela tristeza do momento presente. Vida e morte intercalam-se, mas o autor sobrepõe a vida à morte, a alegria à tristeza, escolhendo a palavra “alegria” e não tristeza para intitular o seu livro.

As recordações da sua vida podem produzir certa alegria, mas esta dura pouco, devido à tristeza sentida no momento do enterro. A palavra “breve” indica um período de tempo curto, algo passageiro, de curta duração, como se houvesse uma eternidade onde a breve existência neste mundo se insere. Remete para a ideia de que tudo acaba, tudo desaparece: “olho à minha volta o brilho da neve, a montanha, na posse breve e circular do meu reino. Oscilava no céu, um instante equilibrado ao alto, o sol, e em breve iria desaparecer” (AB, p.231). De olhos postos no horizonte, no céu, no infinito, na eternidade, refere a fugacidade da vida terrena, que, tal como o dia, também acaba. A “posse” da vida é “breve”, é um instante do ser que irá para o céu; e é circular, como se se fechasse novamente um ciclo, cada vez que alguém morre, voltando ao início devido à sua circularidade. Na última página deste romance, faz referência às palavras do título numa tentativa de as completar, quase com sinónimos: “Foi bom ter nascido, para ver

como isto era, para matar a curiosidade. Fugidia alegria, luz breve. Foi a que me coube, em paz a aceito. E em cansaço. Em paz” (AB, p.301). Numa espécie de balanço sobre a vida, que diz ter gostado de experimentar, refere-se à vida como “fugidia”, “breve”, “alegria” e “luz”. A vida parece fugir-nos das mãos, escapa ao homem. O seu fim é sempre inesperado. Não se sabe nunca quando acaba. Talvez haja, também, a sensação de que é efémera, de acabar sempre antes de tempo, como se passasse depressa, sem que o homem se dê conta. A alegria corresponde ao bom que é vivê-la, por isso, deixa saudades que a fazem recordar. A luz relaciona-se com o dia, o momento em que se vive, a esperança. E a chegada da noite, que é o final do dia, liga-se ao fim da vida, com a morte, o momento em que o homem dorme, descansa. A noite corresponde ao mistério, à incompreensão, ao que não se vê, àquilo que não é nítido para o homem.

O título *Para Sempre* e a citação inicial de Saul Dias, “*A vida inteira para dizer uma palavra! Felizes os que chegam a dizer uma palavra!*”, remetem para a falta de palavra, essa palavra que busca, eternamente, mas não vem. Remete para o silêncio eterno que se vive na obra. O protagonista, submerso num espaço de silêncio, procura a palavra durante todo o romance e nunca chega a encontrá-la, ficando para sempre a interrogar-se sobre qual seria a palavra. A pergunta que se repete, ao longo do romance, sobre o que terá dito sua mãe no seu leito de morte, marca o ritmo da interrogação, como ondas do mar que surgem, repetindo-se sempre e para sempre. Apesar de repetir a pergunta, não obtém nunca uma resposta: “– Tu sabes o que foi que ela disse? (...) – ...uma coisa que não entendi. Tu sabes o que foi?” (PS, p.302). Permanece a dúvida para sempre no “eu” do protagonista sobre as últimas palavras que sua mãe lhe dirigiu ao morrer, a interrogação até ao fim da vida e para além dela, para sempre. Por outro lado, o título aponta para a eternidade, talvez da alma. Tal como afirma Fonseca, “O título do romance – *Para Sempre* – institui desde o início um tempo em aberto, um tempo de eternidade”¹⁸⁰. Repete “para sempre” e “aqui estou”, no início e no fim do romance, para transmitir a eternidade do homem, que ficará para sempre vivo, usando um tempo verbal de presente, mas o presente, neste romance, tem valor de futuro, é eterno. Por isso, esse “para sempre” significa a eternidade do passado e futuro num momento presente onde a presença do “eu” se prolongará para sempre, eternamente. *Aqui estou*.

¹⁸⁰ F. I. Fonseca, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992, p.86.

Para sempre. Não em corpo e alma, apenas “em alma”, seria uma forma de completar o título.

Cartas a Sandra é um romance atípico na obra de Vergílio Ferreira e isto verifica-se já no título, que é mais explícito. Em *Cartas a Sandra*, não há uma citação inicial de um escritor como nos outros romances. Temos a apresentação das cartas feita por Xana, uma personagem do romance *Para Sempre*, com o qual se relaciona diretamente o romance epistolar em questão. Esta apresentação ficcional, que pretende ser verosímil, explica o motivo da publicação das cartas, dando a entender o seu tema específico. O autor dá vida à filha de Paulo e Sandra, oferecendo ao leitor uma perspectiva de um narrador heterodiegético da relação amorosa narrada nos romances *Para Sempre* e *Cartas a Sandra*. Através das cartas, mostra ainda outra perspectiva dessa mesma relação, a de Paulo, narrador e protagonista. Portanto, a apresentação de várias páginas deixará bem claro o tema amoroso e, especialmente, emotivo das cartas: “no que se refere às cartas de meu pai a minha mãe, julgo que se bastam por si para a reacção emotiva de quem as ler. E foi essa a razão que me levou a publicá-las” (CS, pp.30-31). Certamente, este romance epistolar será um expoente de lirismo na obra do autor, nele o “diálogo” secreto de dois amantes, através da escrita das cartas, abre as portas do coração da arquipersonagem, da qual jorra emotividade e que nos apresenta uma nova visão da verdadeira relação amorosa do “eu” com o feminino.

O romance *Até ao Fim* é o relato de memórias do passado do protagonista até à morte do seu filho. O protagonista faz o balanço da vida até ao fim da vigília, que dura o velório com uma última conversa com o filho morto que jaz dentro do caixão. Esta conversa é exigida pelo morto, que anseia saber: “Como é que chegou tudo aqui?” (AAF, p.93). Miguel quer saber a sua história, porque o conceberam, porque nasceu, porque viveu, e qual o papel do pai que foi o maior culpado da sua existência. Porém, para o pai, “não há como é que, há só o ter chegado, que é que interessa” (AAF, p.93). Cláudio não tem explicações, nem respostas sobre os motivos, sobre as origens do ser. A vida acontece sem mais, sem nós querermos, e vai passando por nós como um destino já traçado contra o qual não podemos lutar. Não obstante, o filho morto não quer ser enterrado com o sentimento de raiva que o invadiu até ao fim da sua vida, provocado pela angústia da não compreensão do seu próprio pai.

Esta última conversa dá, ao protagonista, uma oportunidade de explicar o motivo das suas ações, revelando quem é realmente, e ao morto, dá-lhe a oportunidade de entender quem é o pai. Assim, o diálogo que mantêm parece ser alvo de uma tentativa de pacificação do morto, mas sê-lo-á do pai vivo, que é quem acaba por imaginar este diálogo com o filho para um recomeço, em paz, até ao fim da sua vida. O protagonista, que se sentiu, até ao fim, falhado na sua tarefa de pai, responde, na sua mente, a todo o tipo de perguntas, dúvidas e inquietações que o filho tinha, de modo a esclarecer os sentimentos que não expressou ou as ações que nunca foram entendidas. Nunca gostou de falar, e o silêncio que o invade, nesta noite do velório, será tão representativo de si mesmo como da presença da morte, ou do silêncio que terá sempre existido entre pai e filho.

O protagonista, ao imaginar que pode comunicar com o filho morto através do pensamento, está a dar-lhe vida mental, o que denuncia a recusa da ideia que tudo acaba após a morte, que nada mais existirá. Portanto, este romance, que é o balanço da existência de uma vida inteira em busca da redenção do protagonista, apesar de ser ficção, será visto como um mundo possível, a tratar de forma a encontrar algum tipo de resposta à eterna interrogação da essência do ser: “A arte romanesca de Vergílio Ferreira partilha de um modo global desta necessidade desconstrutiva da ficcionalidade do “real” para construir a ficcionalidade como um mundo possível. Este processo realiza-se através de um intenso jogo narrativo e metaficcional e pela narração de tipo autobiográfico dos narradores vergilianos [...] poderemos intuir a sua particular construção dos mundos possíveis, a sua busca de uma (im)possível redenção”¹⁸¹. No entanto, a essência do ser será um enigma até ao fim do romance, até ao fim da vida, como também o será o título do romance na sua incompletude, sobre o qual podemos formular hipóteses, mas para o qual nunca teremos resposta: *Até ao Fim* ... “de quê?”.

Vergílio Ferreira tem uma citação inicial do poeta António Ramos Rosa que diz: “*perseguir até ao fim achar o mar*”. O título da obra é aqui completado, mas de uma maneira pouco elucidativa, porque apenas expressa uma procura intensa de algo e o encontrar o mar, ponto de vislumbre do protagonista. Como se a vida fosse esse “perseguir”, uma procura insistente até morrer. Uma busca que se depara com o infinito

¹⁸¹ C. M. F. Cunha, *Os Mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Difel, 2000, p.16.

do mar no horizonte, com a imensidão do incontrolável, do desconhecido, com uma força da natureza onde pouco se pode penetrar, um toque superficialmente, à beirinha, a bordo, num mergulho. Um mar noturno que impõe respeito, que se teme, incontrolável, desconhecido, que faz sentir o homem enquanto ser frágil e diminuto. Talvez este mar presente, sem uma água transparente ou translúcida, que o protagonista persegue com o olhar, mas onde nada consegue achar, seja o símbolo da morte, do medo, do respeito.

A narrativa localiza o protagonista “onde a terra se acaba e o mar começa”¹⁸², onde a finitude humana, num velório, se acaba e o desconhecido começa. Conta a vida, o viver, o conhecido, “até” onde pode; depois há o mar, cuja imponente presença, imensa, apenas pode ser sentida. O protagonista, agora, está entre o fim e o começo, nesse ponto onde vive a morte de outrem, de pés bem assentes na terra e um mar que o acompanha pela noite, testemunhando um sentimento imenso e indescritível. A escolha do vocábulo “mar” é algo de indizível, jamais o conseguiremos descrever a alguém que nunca o viu, tal como também não o conseguiremos fazer com a morte. A imensidão e grandeza de ambos impedem-nos de os atingirmos. Portanto, a mensagem poderá estar contida na ideia de que, quando perseguimos a vida, encontramos o incontrolável, o indizível, a morte, um fim inevitável. O título é a representação desse caminho que é a vida, através de “até a”, e também da morte, com “o fim”, ou a representação do ponto de transição daquele que se abeira do fim. Aquele que está morto, mas ainda vive e que viverá sempre na memória.

Por muito que se procure durante a vida não se consegue ver o infinito, a eternidade. O mais longe que o homem alcança é o horizonte, o céu, as montanhas e o mar. Observa o mar, mas, de toda a imensidão marinha, vê apenas uma pequena parte do que a compõe, a superfície do mar, o mesmo sucede com o céu, onde pode observar algumas estrelas, constelações, mas não vê a totalidade do universo infinito. Assim acontece com o ser que procura explicar o visível, mas não alcança o invisível. Parece haver tanto debaixo dessa superfície humana, dentro desse corpo do protagonista, mas ele fala apenas da superfície, daquilo que se vê. Olha ou recorda esse corpo que viveu até ao fim, mas o que estará para lá dele? Estará essa alma que vive para sempre? Será a vida uma alegria breve de um todo desconhecido?

¹⁸² L. V. Camões, *Os Lusíadas*, Canto VIII.

2. Tempo eterno

“...no que é eterno, nada é passado, mas tudo é presente”¹⁸³

O tempo é essencial na compreensão da obra de Vergílio Ferreira, pois é indissociável da concepção do ser e da sua existência. As concepções de *tempo* de Benveniste e Vergílio Ferreira juntam-se numa só, pois para além de ser “impossível conceber o tempo independentemente do *eu* que lhe dá origem é igualmente impossível conceber esse *eu* senão como fruto existencial da vivência do tempo”¹⁸⁴. A vida é concretizada na passagem do tempo. Sabemos que o tempo tem um limite e, muitas vezes, o homem luta contra isso. O homem quer viver e não quer chegar ao fim. Finalmente, quando a morte vem, com ela surge a frustração daqueles que ficam e continuam sem perceber que o único caminho para evitar esse limite do tempo é a fé. Nada, ninguém pode passar pela vida e pela morte, regressando desta para mostrar que a eternidade, afinal, existe.

O tempo por excelência da ação dos romances é o presente, um presente absoluto, mas um presente cheio de passado e com intenções de futuro, pois “A vida só pode ser entendida olhando-se para trás. Mas só pode ser vivida olhando-se para frente”¹⁸⁵. O protagonista vergiliano, apesar de vislumbrar o futuro, é no passado que ele se prende, porque mais que viver a vida, o que deseja, absolutamente, é compreendê-la. Por isso, os romances não são de ação, mas de reflexão. O protagonista faz uma retrospectiva da sua vida, de modo a conseguir alcançar um futuro melhor. O passado é vivido de tal maneira na sua mente que ganha vida. O passado entrelaça-se no presente do protagonista. Maria Alzira Seixo constata que “o tempo presente vai avassalando o universo da narrativa e subsumindo nele próprio o passado. E paralelamente o presente do indicativo vai dominando o discurso em detrimento do pretérito perfeito. (...) não já em termos de alternância, mas de intersecções, imbricações e sobreposições. (...) é dessa irradiação do presente (...) que uma atitude lírica irrompe. Irrupção que é tanto mais profusa quanto aumenta a solidão da personagem e a vivência de um tempo onde ela se instala sem mais”¹⁸⁶. O futuro, muitas vezes, não passa de uma intenção que não chega a

¹⁸³ Santo Agostinho, *Confissões*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, p.563.

¹⁸⁴ F. I. Fonseca, *Vergílio Ferreira: a palavra, sempre e para sempre*, Porto, Revista da Faculdade de Letras do Porto – Línguas e Literaturas, II Série, vol. III, 1986, p.27.

¹⁸⁵ S. Kierkegaard, *Jornal O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, Segunda-feira, 13 de janeiro de 2014, p.C4.

¹⁸⁶ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.131.

realizar-se, ou tem valor de presente. O protagonista torna presentes o passado e o futuro. É, pois, difícil distinguir os três tempos, que se interseccionam indistintamente.

Com a poetização do romance, o tempo cronológico deixa de ser tão relevante. Não é uma mera linha onde o presente marca o antes e o depois. O protagonista situa-se dentro de um círculo, onde viaja do seu ponto central aos extremos, ou como uma bola de pingue-pongue, passando sempre pelo meio, ponto central onde o passado e o futuro atravessam o momento presente, onde o antes e o depois ficam contíguos no agora. Segundo Fonseca, a conceção do tempo em Vergílio Ferreira “é a de um tempo linguístico, antropocêntrico, eminentemente humano”¹⁸⁷. Apresenta-se um tempo desordenado cronologicamente, ordenado pela emoção, pois é esta que ordena o que é narrado.

Apesar de haver um tempo cronológico que pode inferir-se, é o tempo da mente do protagonista, o tempo interior, psicológico, que gere a narrativa: “*predomínio do tempo interior, duracional ou bergsoniano (...) o romance de Vergílio Ferreira evoluiu de um tipo de romance (o de tempo cronológico) para o de interior, duracional; (...) passagem natural do tempo cronológico para o psicológico*”¹⁸⁸. Goulart refere estes dois tempos como sendo um objetivo, público e mensurável; e o outro subjetivo, privado e imensurável, acrescentando que: “em Vergílio Ferreira o tempo subjectivo é dominante sobre o objectivo (...) no intuito de descobrir marcos temporais (...) ele (se) pergunta (...) “que horas são?”, “a quantos estamos?”, “foi no Verão?” (...) o tempo objetivo (...) é quase sempre subjetivado (...) o tempo (...) poderá ser classificado de *lírico-metafísico*”¹⁸⁹. O tempo parte do “eu” vergiliano, do que lhe é mais próximo, daquilo que ocupa o seu pensamento, a sua preocupação, o seu sentir. Não parte de um relógio, de um calendário, uma cronologia, narrando-se por uma ordem sentimental, onde o tempo se relativiza. O tempo lírico-metafísico é atemporal e presentifica o futuro e mesmo o passado mais longínquo que são feitos presente.

Normalmente, existem três planos narrativos nos romances. O primeiro é relativo ao passado da vida do protagonista, onde se narram, descrevem e evocam situações,

¹⁸⁷ F. I. Fonseca, *Vergílio Ferreira: a palavra, sempre e para sempre*, Porto, Revista da Faculdade de Letras do Porto – Línguas e Literaturas, II Série, vol. III, 1986, p.25.

¹⁸⁸ J. Décio, *VF – A Ficção e o Ensaio*, S. Paulo, SéculoXXI, 1977, p.69.

¹⁸⁹ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.135.

lugares, pessoas de um tempo passado. O segundo seria o do momento em que recorda esse passado, em solidão, e onde reflete sobre a sua existência. Por último, o terceiro é um momento mais apaziguado, posterior ao momento em que recorda, que é bastante curto em relação ao resto da narrativa. Assim, há três planos narrativos que podem ser definidos de duas formas no que diz respeito ao tempo. Por um lado, correspondentes a um passado, a um presente e a um futuro. O futuro pode surgir como prolepse ou ser apenas mencionado como uma intenção. Por outro lado, o tempo é sempre presente. O plano do futuro pode ser inexistente, permanecendo só num desejo presente, ainda não realizado, ou no uso predominante do tempo verbal do presente numa prolepse, que transforma esse futuro em momento presente. O plano do passado também se transpõe no presente, ao ser presentificado. Assim, o presente absoluto do “eu” protagonista e narrador absorve o passado e o futuro, num só momento atemporal.

Por conseguinte, os três planos narrativos reúnem-se todos num só tempo, no eterno tempo do presente, pois é lá que o homem vive e de onde não pode escapar. Este momento presente está preso ao passado e tem como fim o futuro. Não obstante, há uma segunda perspectiva do tempo, em que tudo se harmoniza em presente para a interpretação da obra, cujo tempo vai sendo classificado de várias maneiras, consoante os autores: lírico-metafísico, antropocêntrico, interior, psicológico, subjetivo, privado e imensurável. O discurso não marca o tempo cronologicamente, nem define o antes e o depois claramente. O sentir da personagem é relevante e sobressai da história. O leitor é convidado a entrar na mente do protagonista, para uma viagem existencial, através da sua essência, para a qual o tempo que durou, ou há quanto tempo foi aquilo que recorda não determina a importância que isso possa ter na personagem. Por isso, nos romances mais líricos, há a anulação das referências temporais que permitem encaixar os acontecimentos numa cronologia. A crescente poetização dos romances de Vergílio Ferreira teve, como resultado, a diminuição destas referências cronológicas.

Consequentemente, o tempo da diegese (do que se conta), o tempo do discurso (quando se conta) e o tempo da instância narrativa (da escrita) são difusos. Importa estar muito atento para os definir e distinguir, pois como afirma o narrador de *Aparição* “o tempo não existe senão no instante em que estou” (A, p. 269). O tempo não parte de um calendário, mas do interior do protagonista: “O tempo não passa por mim; é de mim que ele parte” (A, p.269). A personagem tem a capacidade de transformar o passado e o

futuro em presente, transportando-os para o instante do “agora”, ao presentificá-los. Consegue evadir-se da cronologia, para reviver um passado por mais longínquo que este seja, pois o seu sentir profundo ordena-lhe que se alheie das restrições temporais para reviver aquilo que o emociona, e tantas as vezes quantas as necessárias, de maneira a purificar essa comoção que o transtorna. Assim, o protagonista pode gastar aquilo que aconteceu, num processo catártico que o pacifique, e que o deixe recomeçar, através da ordenação e da Verdade do seu “eu”.

No âmbito da poetização do romance, cresce um lirismo acompanhado de deleite e de beleza que são cada vez mais intensos. O protagonista deambula, saltita de momentos de inquietação para momentos de fruição: ““Tempo de inquietação” (...) É o tempo que Pierre Burgelin opõe ao de “fruição”. Mas nos últimos romances de Vergílio Ferreira (...) sobretudo naqueles a partir de *Alegria Breve* (...) esta última modalidade temporal vai tomando um peso crescente (...) numa pacificação momentânea que (...) não anula por completo a experiência de um “tempo de inquietação””¹⁹⁰. Este tempo de inquietação, que vive o protagonista, tem como finalidade um tempo futuro de fruição. Por vezes, o protagonista desfruta do ar que respira, de olhar posto num horizonte que se abre à eternidade dos céus e à terra das origens, onde caminha e sente; ou, ouvindo a voz do silêncio, desfruta esse mar que o enche de plenitude. Começa pouco e pouco a vislumbrar essa pacificação que busca há muito. A sua inquietação vai-se desgastando e vai-se abrindo um novo tempo para a fruição. Ao longo do tempo, a arquipersonagem vai-se pacificando, através da vivência do passado.

Nos romances, o presente fica preso ao passado: “todo o Passado é, no limite, unidade. (...) o Passado não estava sujeito à separação que introduziu a *falta* de uma Presença, o que obrigou o Presente a ficar eternamente preso ao Passado que a teve. O Presente ficou assim sem autonomia para *ser*”¹⁹¹. É como se o protagonista não vivesse o “agora”, como se a sua vida não avançasse com a sombra do passado, e o tempo transcorre lentamente. Na realidade, a sua vida pouco ou nada avança. O protagonista praticamente não age. Nada acontece. Tudo se passa no seu interior. Aí sim, há muito movimento e as ideias surgem para um novo uso num processo de purificação. O protagonista reflexivo tenta limpar a sua inquietação. Tenta ultrapassar as perdas

¹⁹⁰ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, cit., p.131.

¹⁹¹ H. Godinho, *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985, p.23.

provocadas pelas mortes que o circundam e que lhe provocam essa “falta” que ele quer colmatar pela compreensão daquilo que um dia foi, mas já não é, já não está e nunca mais estará, “*nevermore*”. No entanto, parece que a arquipersonagem começa a ver a luz ao fundo do túnel e passamos do pôr do sol, do entardecer, do anoitecer ou mesmo da noite para o amanhecer, para a plenitude da luz, não aquela luz excessiva que cega, mas aquela luz suave onde a vida se torna “Clara”.

O ser só é capaz de compreender-se através da sua realização, da sua existência, do ir “sendo”, ou, como afirma Heidegger, da sua presença: “A presença é de tal modo que, sendo, realiza uma compreensão do ser”¹⁹². Esta compreensão é possível à medida que passa o tempo, com a distância temporal dos acontecimentos: “O tempo é o ponto de partida do qual a presença sempre compreende e interpreta implicitamente o ser”¹⁹³. No início da vida, nada haverá, ou quase nada, para analisar, de modo a chegar a qualquer tipo de conclusão sobre o que é o ser humano. Porém, quanto mais avança o tempo, e já numa idade madura, muito há para recordar, permitindo, assim, uma análise do ser, através de episódios desconexos, reunidos como que num puzzle: “O tempo é o horizonte de toda a compreensão e interpretação do ser”¹⁹⁴.

Por esta razão, a obra de Vergílio Ferreira trata de episódios e pensamentos da vida, porque só com o passar do tempo se pode compreender e interpretar o ser. A passagem do tempo é sinónimo de vida, da existência do ser: “Venci o tempo, que é da minha condição humana. Atravessei as idades. E a quantidade de coisas que doeram. E o massacre. E a ruína. E todos os limites da minha forma mortal” (AAF, p.105). A passagem do tempo, a vida é esse ir-se passando obstáculos, que se ultrapassam, ganhando, assim, batalhas de uma guerra da vida contra a morte, é ir sendo, enquanto existimos. Desse modo, o tempo permite interpretar, de alguma forma, o que somos e, tal como a palavra indica, interpretar é tirar uma ideia pessoal e não arrancar a resposta verdadeira e uma para a eterna interrogação sobre quem sou?, “que é que sou eu?” (PS, p.303).

¹⁹² M. Heidegger, *O Ser e o Tempo*, vol.1 e 2, Brasil, Vozes, 1998, p.45.

¹⁹³ M. Heidegger, *O Ser e o Tempo*, cit., p.45.

¹⁹⁴ M. Heidegger, *O Ser e o Tempo*, cit., p.45.

Alguém que narra como viveu o seu tempo, o seu passado, é lá que tudo aconteceu. A narrativa vai intercalando vários momentos do passado que não se relacionam, testemunhando-os. Certamente que a memória os associa, e assim vão sendo narrados: “El modo de encadenamiento del discurso se produce por asociación libre de ideas: una idea remite a otra, conectada más o menos directamente con ella, y cada una de ellas es como la pequeña pieza de un mosaico, que por sí misma no tiene significación, pero que, incluida en el conjunto, forma parte de un todo plenamente significativo. La cadena de asociaciones está vinculada a las facultades de la memoria, la imaginación y los sentidos”¹⁹⁵. É como se o narrador pegasse em peças de um enorme puzzle, indiscriminadamente, e o comesse a construir, comentando cada uma delas. Por isso, a narrativa é fragmentária e todos os momentos se misturam. Como escreve Vergílio Ferreira no romance *Na Tua Face*: “o passado é isso, um instantâneo de imagens, frases avulsas. Devem formar uma constelação, não a sabemos”¹⁹⁶. Estas imagens do passado pertencentes à memória vão refletir-se numa narrativa desconexa que formará um todo.

O narrador começa a contar algo que continuará nuns capítulos mais à frente e terminará mais à frente ainda. Ou contará primeiro o fim de uma história para, depois, a retomar uns capítulos mais adiante, intercalando as histórias ou encaixando-as noutras. Ou ainda interrompendo-as, com reflexões pessoais e vice-versa. Como afirma Sartre: “la memoria no es cronológica, no da las cosas en una sucesión, sino que las da tales como vienen, y según se las evoca”¹⁹⁷. O passado não é narrado cronologicamente, porque é contado pela memória. O passado explica o presente e é através da relação que o presente mantém com o passado que consegue interpretar-se o ser. No entanto, a narração dos episódios e dos pensamentos da vida do protagonista não o levam a nenhuma conclusão sobre o que ele procura saber. Tudo aquilo que contar não o levará muito longe na compreensão do ser, porque é como se ao puzzle, que está a construir-se, lhe faltassem peças várias que o deixam incompleto, num descontínuo, não encontrando, assim, o narrador e o leitor a chave do ser.

A propósito do romance psicológico, que surge no início do século XX, Cabral diz que “o fluxo ininterrupto do tempo psicológico altera a linearidade cronológica e cria

¹⁹⁵ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.177.

¹⁹⁶ V. Ferreira, *Na Tua Face*, Lisboa, Bertrand, 2000, p.19.

¹⁹⁷ J.-P. Sartre, *¿Para qué sirve la literatura?*, cit., p.99.

uma politemporalidade”¹⁹⁸. Esta reside nos vários tempos referidos pelo protagonista ao relembrar cenas do passado. Não obstante, são várias as definições de tempo: “Todorov hablaba de *tiempo del relato* (de los personajes), *tiempo de la escritura* (enunciación) y *tiempo de la lectura* (recepción). Por su parte Genette proponía un tiempo de la *historia* (significado), del *relato* (significante) y de la *narración* (enunciación). También Ricoeur apunta la división triádica del tiempo desde conceptos derivados de la “mímesis”: el tiempo *prefigurado* (mímesis I) de la existencia real; el tiempo *configurado* (mímesis II) que organiza el tiempo prefigurado de acuerdo con las convenciones artísticas; y el tiempo *refigurado* (mímesis III) configurado a través del acto de lectura”¹⁹⁹. Deste modo, temos sempre três tempos, um pertence à leitura ou interpretação das obras e os outros dois à história e à escrita da obra. É na escrita da obra, no tempo “configurado” do romance, que encontramos a politemporalidade na anacronia do passado contado, que coexiste com a linearidade cronológica de uma ação passada que finge ser presente. A dicotomia história-relato de Genette distingue-se entre o tempo do relato, ou do discurso narrativo, que dura pouco mais que uma parte do dia como, por exemplo, o amanhecer, e o tempo da história, que discorre sobre a vida, corresponde à recuperação da vida passada através da memória.

Em *Alegria Breve*, a tarde fecha-se tal como a cova que o protagonista fez para enterrar a mulher. Com o enterro, chega a noite e, depois, o novo dia, a esperança do recomeço. Em *Para Sempre*, a tarde é a despedida do que foi, da vida, que se encaminha para o fim, terminando com o entardecer, a tarde que arrefece, como um corpo que morre, e se apaga, como a chama da vela e da vida que chega sempre ao fim. Aquelas velas que o protagonista de *Até ao Fim* não quer que se apaguem, pois isso significa o final da vida do filho que não quer perder. A tentativa de dar luz e calor à “noite” da morte, à alma que está a partir. Em *Até ao Fim*, a noite é a vivência da morte numa noite de velório, a despedida do filho morto. O amanhecer é o recomeçar da vida sem esse filho, a esperança no futuro, mas o entardecer é o momento que encerra o romance, permanecendo a sombra do fim, da morte mesmo nesse recomeço. A certeza de que tudo é um ciclo e que a única certeza do homem é esse fim que chega e chega sempre. Em *Cartas a Sandra*, o protagonista escreve, em breves momentos, ao longo de um tempo que percorre as estações do ano. O romance termina com uma noite quente de

¹⁹⁸ E. Cabral, “Romance Psicológico”, cit., pp.2-3.

¹⁹⁹ A. García Berrio e T. Hernández Fernández, *Crítica Literaria*, cit., p.319.

maio que remete para a noite de comunhão com a mulher amada, através da música, volta a surgir uma noite que não arrefece, como um morto que não arrefece, não chegando nunca a morrer realmente. A primavera situa a personagem num recomeço. Portanto, o fim com a noite, mas a sua negação pelo calor e o renascer da primavera.

No entanto, há sempre a passagem da noite para o dia, da dor para a esperança, da morte para a vida. Anotece, mas repete-se no desejo do dia seguinte que virá, o novo dia, o desejo da primavera (AB). Passa da noite para o amanhecer, e deste para a tarde (AF). Passa da tarde de verão de calor sufocante para o entardecer. Vai-se o sufoco, mas permanece o calor de verão. Uma noite que parece que não irá arrefecer e uma luz que não se apaga. Anotece, mas a noite não chega a instalar-se (PS). Dá-se a passagem das estações, sendo a primavera apenas um vislumbre do futuro. Instala-se na tarde ou na noite, e o amanhecer, que corresponde ao novo, a um início, é o momento do choque com a realidade, ao passar do sonho à ausência física de Sandra. O protagonista não quer deixar tudo para recomeçar (CS).

2.1. Entardecer e o recomeço no novo dia

O protagonista está sempre a tentar colocar os acontecimentos que recorda numa linha de tempo, para tornar as histórias da sua memória mais claras. Porém, na realidade, o tempo parece ter deixado de existir e o que há são momentos; manhãs quando morre alguém; tardes de calor ou de neve; noites frias e a sós; a hora da missa; referências a meses, horas ou dias da semana. Muitas vezes, vêm acompanhados de um “talvez”, um devia ser, um ponto de interrogação. É impossível encontrar uma cronologia com datas das suas vivências, pois as visões do passado que recorda não têm essa informação. Em *Alegria Breve*, para além das datas que estão inscritas nas lápides que lê (AB, p.54), há apenas referência à data do seu nascimento. Único marco no tempo, é a data do nascimento e da morte, início e fim da vida na terra. O tempo é o da vida. O protagonista fala de dois acontecimentos da sua vida em Janeiro, o início. No primeiro capítulo, é o enterro da mulher e, logo no capítulo seguinte, fala de um nascimento: o seu nascimento. O pretexto do mês faz com que uma morte marcante na sua vida o leve a pensar no início da sua própria vida, vista como uma “desgraça” por algumas pessoas. Talvez como a desgraça da morte da mulher e o facto de ser ele quem

a enterra. “Na compreensão do tempo, as palavras são breves e intensas” (AB, p.70). Assim, é possível entender o que é mais próximo e importante. O tempo mede-se emotivamente, as experiências mais intensas são as mais vivas e ocupam mais tempo na narrativa, tornando-se quase presentes.

A memória apaga o tempo e tudo que recorda passa a pertencer ao presente, é o momento absoluto e eterno, é o instante onde vive o “eu” que recorda:

“As luzes brilham duríssimas contra as sombras do tempo, o tempo morreu [...] o tempo morreu. É o presente absoluto, a eternidade de ferro” (AB, p.164).

As lembranças podem vir sempre à memória. Recordar sempre. Podem transportar-se sempre ao presente, são inquebráveis, visíveis, claras contra o tempo que é invisível, impercetível. Por isso, diz-se que o tempo passa depressa ou devagar, mas o tempo vai sempre ao mesmo compasso. São apenas os sentimentos que variam consoante a vida a viver. É impossível controlar o tempo. É nesta perspetiva que o “eu” perde a noção de tempo, pois o que importa é o que o “eu” sente e não a marca no calendário. O passado vive no presente e projeta-se no futuro. Passado, presente e futuro sobrepõem-se num só. O tempo cronológico, linear morre. Para Jaime, o tempo é o da eternidade, o tempo vive-se a partir dele e não de uma cronologia:

“O tempo invento-o no meu sangue. É o tempo absoluto, o fulgor da eternidade” (AB, p.194); “Deu-ma Ema há muito tempo – num tempo que é já do limiar da memória. Porque o antigo e o novo não são os anos que os medem mas o vazio que os afasta dentro de nós” (AB, p.12).

Ema dá-lhe um disco que ouve aquando da morte de Águeda. Jaime reflete sobre como se mede o tempo ao contar que lhe foi oferecido há tempos, explicando que o tempo é interior e não cronológico. Não interessa há quanto tempo foi ou a data exata, o importante é que, por muito tempo que passe, a recordação, que marcou o “eu”, continua viva. Transforma-se o que parece que foi há muito num presente vivido.

Jaime está perdido e as referências de tempo são relativas ou incertas. O “eu” não controla o tempo. Enquanto o tempo do futuro ele ainda pode manejar; o tempo do passado já não é seu, já passou, já morreu, e não pode voltar atrás. Já não sabe ao certo quando enterrou a mulher ou quando esta terá decidido casar-se com ele. Sente-se perdido no tempo, desorientado, numa situação de perda que vive:

“A quantos estamos? É inverno, Dezembro talvez, ou Janeiro” (AB, p.9; “Cai neve pelo horizonte, a quantos estamos?” (AB, p.297); “E Águeda mandou-me dizer que *sim*. Quando? quando? Irrompe de novo a vaga do tempo. Mas tu não tens tempo: imóvel, presente. Ou tens apenas o futuro, ou alguém por ti ou para ti. Escuta a terra vai renascer.” (AB, p.48); “a certa altura” (AB, p.27); “Mas antes, antes – foi antes?” (AB, p.29); “ao vento da tarde [...] Um dia, muito mais tarde” (AB, p.48); “Do tempo em que a namorei?” (AB, p.49); “Tarde de domingo, tarde de Maio, área de brisas – ou era verão? Mês da Virgem?” (AB, p.49); “é outro dia, foi em Agosto? Talvez em Maio ou Junho, há um cheiro quente, inebriante” (AB, p.63).

O tempo cronológico não é um pormenor importante, pois “é como se o tempo se esvaziasse e a vida surgisse fora da vida” (AB, p.10). O tempo perde importância e surge a eternidade da vida. A vida é intemporal perante a morte de alguém, que, no instante do presente, permanece para sempre através da memória. Abre, também, a possibilidade desse alguém ter um futuro de alguma forma, mas forma que desconhece. Deste modo, não aceita a morte como fim absoluto. O tempo prolonga-se para além da morte. Na sua mente, permanecem apenas essas imagens imóveis ou em câmara lenta. O tempo passado é tornado presente na sua memória, pertence ao invisível, agora, visível na mente. O presente é preenchido pelo passado. O passado torna-se presente absoluto, a memória é eterna, podendo transpor-se qualquer lembrança para qualquer momento presente:

“Foi decerto na Páscoa que pela primeira vez a vi, ou que fiquei a vê-la para sempre. Decerto, a cronologia. Estará errada? Os outros hão-de dizê-lo, se alguém me ler. Têm a sua verdade aritmética, eu tenho agora apenas a minha comoção, ou não bem isso – o quê?” (AB, p.183).

Jaime mede o tempo pela afetividade e não cronologicamente. Depois do protagonista falar da família, da esposa, e da relação com Vanda, a mais de meio do romance, descreve o momento em que conhece Ema, tendo já falado dela. Significa, pois, que esta é uma personagem menos importante na afetividade do protagonista? Talvez uma mulher com menos relevo na sua vida sentimental.

O passado sobrepõe-se ao futuro no instante do presente. Jaime faz do passado o seu presente, ao fazê-lo aflorar à memória. O recordar não é um regressar ao passado, mas um recriá-lo. Ao recordar, as vivências passadas tornam-se tão vivas, tão reais, tão próximas, tão presentes, que ganham vida, parece que voltam a acontecer. Assim, o protagonista recria situações com os seus entes queridos:

“E repentinamente, tudo em mim começou de novo a existir. Velho pai, velha mãe, Norma. Repentinamente, a ponte ergue-se do passado ao futuro. Fui eu que a lancei” (AB, p.213).

Como tudo o que está no presente, o passado presentifica-se, oferecendo a possibilidade de poder existir no “depois”. As recordações revividas são projetadas para um tempo futuro. Os três tempos coexistem na mente do protagonista no instante que vive. Por conseguinte, passado e futuro convergem no instante do momento presente para amenizar o sofrimento da ausência.

O tempo é marcado pelo relógio, mas, em *Alegria Breve*, são os sinos que marcam a passagem do tempo. O protagonista não diz as horas que dão os sinos, pois, para ele, os sinos apenas informam do tempo que já passou e que nunca mais voltará. Marcam o tempo que vai para nunca mais voltar. Também assinalam o nascimento e a morte, início e fim de uma vida, acontecimentos revividos pelo protagonista. Sente-se apenas o tempo a passar com as suas badaladas, mas não se faz referência às horas, pois pouco interessa para aquilo que é narrado pelo “eu”, já que o tempo não é cronológico. Não importa o momento em que alguém morre, mas o facto de ter morrido. Não importa quando sentiu ou viveu algum acontecimento, mas o facto de ter sentido ou vivido, sendo a passagem do tempo o que possibilita a existência do “eu”. Não se recupera o tempo, mas podem recuperar-se as vivências:

“o sino da igreja já dá as horas. [...] E então quase sofro – de quê? Horas velhas, pesadas de séculos, ouço-as. Mas não me dizem o tempo que é – só o tempo que não mais será: os ecos e o vento afastam-nas para longe, um adeus para sempre. Uma tristeza fica, coalha-me nos olhos, paralisa-me de abandono. Horas longas, sinal puro, único sinal da vida que apodrece” (AB, pp.235-236).

O tempo que passa representa o passado que o abandona, que lhe escorrega, que não consegue agarrar. O tempo leva-os a todos para sempre, já nunca mais volta atrás. E fica triste por todos aqueles que já o deixaram, e nunca mais voltarão. Ainda que a igreja sofra a passagem do tempo, acabando por envelhecer e ficar destruída, os sinos sobrevivem à destruição, simbolizando a impossibilidade de deter o tempo. Mesmo após a morte do seu fim, o tempo prossegue, é eterno. Este tempo de eternidade vive-se no sagrado e, por isso, não é representado por um relógio, mas pelos sinos da igreja. O tempo representa-se eterno.

O futuro é projetado no momento presente, diz respeito às suas expectativas para o futuro da terra, é o tempo do renascer da terra. Relaciona-se com o recomeço após a morte de todos aqueles que o rodeavam e com a sua própria morte, quando entregar a terra ao filho. O protagonista reserva a esperança para os que virão fazer renascer a terra e a sua esperança é só essa, que venham para que ele possa partir, finalmente. Assim, será questionado pelos que virão:

“E recomeçarão em silêncio, no entendimento mútuo e grave dos homens. Só terão uma palavra a dizer-me e essa palavra é terrível:

- Que fizeste da esperança?

É uma palavra horrorosa como a cólera divina” (AB, p.60).

Jaime perde a esperança num futuro seu aquando do recomeço. O protagonista está cada vez mais cansado, mais velho, mas continua a escrever sobre a memória saudosa, doce e reconfortante, num presente de amargura, dor e tristeza. A noite chega e, com ela, o final do dia, de mais um ciclo, chega o fim do passado que um dia existiu. Os seus olhos não encontram a luz, querem fechar-se. A sua mão envelhecida só tem o fim para

escrever, a escuridão, onde tudo se torna menos claro. O silêncio e o vazio, deixados pela ausência das vozes de todos os habitantes que partiram, são preenchidos por uma “voz” inesperada que surge dentro dele e fala do passado. Após o recordar de uma morte, que leva a pensar na vida, segue-se a pergunta sem resposta sobre o “porquê” do final daquela vida. É difícil não se interrogar perante a morte, mesmo sabendo que não haja Voz que lhe responda. Porém, o protagonista não “ousa” verbalizar a pergunta:

“Que horas são? A noite desceu devagar, (...) a minha mão anoitece. Anoitecem os meus olhos, ó Deus, tão cansados. É uma hora solene, escrevo, escrevo. No papel escurecido escrevo sempre. (...) Noite plácida e grande. [...] Olhar puro e aflito. [...] meu corpo envelhecido (...). Mas o meu corpo está vivo. (...) A minha boca é amarga, mas relembra o bom sabor. O mais terrível de tudo é A voz. Fala-me quando a não espero, fala. Vem-me do espaço vazio, do silêncio eterno (...). Vem-me do sangue envenenado pela interrogação que não ousa [...] É pois difícil a aprendizagem do silêncio – do silêncio absoluto, mineral?” (AB, p.114).

A morte aproxima-se do corpo velho de Jaime que, em breve, deixará de ter um corpo para expressar-se e ficará para sempre em silêncio, silêncio com o qual começa a lidar, para aprender a passagem definitiva para a morte, num silêncio eterno.

O tempo não é linear, mas é vivido ciclicamente como um dia que ao terminar dá lugar ao início de um novo dia, havendo a alternância do dia e da noite, da noite e da escuridão, do visível e do invisível. Assim, o momento do dia que se privilegia na obra de Vergílio Ferreira é o da transição destes momentos, o entardecer, o anoitecer e o amanhecer, escolhidos para o momento presente dos romances em análise que têm uma narrativa cíclica, assim como o ciclo do dia. Relativamente ao dia, o nascer do dia, a luz relaciona-se com o nascimento ou com o renascer. Quando se suspeita que a mãe de Jaime esteja grávida, “era o começo do verão”, houve uma “iluminação” na cara da avó ao falar da gravidez (AB, p.18). O nascimento de Jaime dá-se de dia – “Nasci a 28 de Janeiro [...] às três horas da tarde” (AB, p.17). Quando havia gente a morar na aldeia, a paisagem da montanha é luminosa e descrita de dia:

“via ao longe dois morros erguidos. Ao embate do sol, estremeciam, contra o céu, em partículas de luz. A capela de S. Silvestre brilhava, branca, no cimo de um deles” (AB, p.16).

No final de *Alegria Breve*, é escolhido o entardecer, mas que rapidamente anoitece e a noite ocupa a maior parte do momento presente da narrativa. O protagonista anseia por um novo dia como esperança para o futuro.

Há três planos narrativos. O plano do futuro que é o amanhã, a luz do novo dia. O plano do passado onde, muitas vezes, é de dia e a paisagem da montanha é clara e luminosa. O plano do presente que vai desde o final da tarde até à noite escura. O momento da escrita que decorre de noite. A noite e a escuridão relacionam-se com a morte, com o sentimento de tristeza e de nostalgia. O anoitecer e a noite à deambulação física e mental do protagonista. E, por último, o entardecer que corresponde ao momento em que o protagonista enterra a mulher e é quase de noite:

“última luz da tarde de inverno [...] noite cresce no céu” (AB, p.11); “É triste o entardecer, boiam coisas mortas na lembrança, como afogados” (AB, p.20).

O entardecer como o final da vida da mulher. O anoitecer como a consumação da morte dela, pois já está enterrada, e a noite como o luto. Quando acaba de enterrá-la, já é de noite e é “uma noite sem lua” (AB, p.13):

“Os dois picos, de arestas limpas, vibram imperceptivelmente no céu húmido e já escuro” (AB, p.10).

A paisagem da montanha confunde-se com o céu negro. Quando a sua mulher morre, a aldeia está despovoada, “abandonada” (AB, p.11). Assim, encontra-se numa noite profundamente escura, sem um rasgo de luz. Jaime está desorientado no meio da escuridão, na confusão do que será a vida ou a morte.

2.2. Noite até ao recomeço da manhã

Em *Até ao Fim*, o narrador autodiegético narra três tipos de passado e cada um corresponde a um dos tempos possíveis: passado, presente e futuro. O narrador toma como presente a situação do velório do filho, que pretende estar a viver e que contará, cronologicamente. No entanto, este momento é intercalado com excertos avulso e baralhados da sua vida antes e depois do velório, mas estes misturam-se e parecem pertencer todos ao passado. Contudo, numa análise mais detalhadamente, o leitor constata que os episódios que se referem a Clara dizem respeito ao futuro, não excluindo, certamente, o desejo de uma melhoria na sua vida e a certeza da morte. Isto por várias razões, a primeira é porque só usa uma forma verbal de futuro, às vezes, para falar de Clara; a segunda é porque, em vez do romance terminar de uma forma circular com o fim do velório, ainda há um capítulo final sobre ele e Clara; a terceira é porque o narrador deseja que chegue a manhã para se sentir bem e, quando está com Clara, ele está feliz, parece ter encontrado a tranquilidade que procurava, mas com um passado que o atormenta; a quarta é porque o nome Clara se relaciona com a luz, a manhã pela qual ele ansiava depois do velório. Por conseguinte, há três tempos, o passado, o presente e o futuro, ou três passados que se orientam com o que sucedeu antes, durante ou depois do velório do filho do narrador, sendo opaco o momento em que recorda tudo.

A presença da morte é uma constante nos três momentos, narrando a morte dos seus seres mais próximos, vivendo a do filho e prevendo a sua própria morte que não falhará. Assim, em nenhum momento o protagonista se consegue distanciar da morte, porque a morte é o único fim da vida sobre a qual reflete, tentando encontrar-lhe um sentido, e pensando, talvez, que através da aproximação da morte seja mais fácil compreender a vida. O facto de viver para morrer desconcerta o narrador que não compreende por que razão se vive, se um dia tudo acaba. Consequentemente, há no romance o prolongamento da vida depois da morte, uma rejeição da morte do espírito do ser humano através do seu diálogo com o filho que jaz no caixão. A escolha do amanhecer para o tempo de narração relaciona-se com o fim e o princípio, uma transição. A tradição literária relacionou sempre a noite com a morte como encontramos em Dante, na *Divina Comedia*, onde a noite corresponde ao tempo que Dante passa no Inferno, horas de desespero sentidas também pelo protagonista do romance. As horas de mais sol, de luz e vida eterna correspondem ao Paraíso. Ao Purgatório corresponde o

amanhecer. Este tempo é um ponto final no seu passado e o começo de uma nova vida sem o filho. Este prendia-o a uma vida passada com Flora que agora parece querer deixar para trás. O início de um novo dia, a luz do sol deixa tudo mais claro, permite-o voltar a ver aquilo que trará orientação à sua vida.

A parte do dia que correspondente ao momento presente em *Até ao Fim* é a passagem da madrugada escura para a claridade da manhã, é o amanhecer, um momento de mudança. O narrador não sabe as horas, mas está certo de que será de dia em breve, iniciando o romance com as seguintes palavras:

“Que horas são? A manhã vem já aí. [...] o céu cheio de estrelas. [...] Há em todo o céu lá no cimo um pouco de claridade que não é das estrelas. [...] Estremecem devagar como se cintilassem na sua luz mortal. É um cintilar já breve na claridade que vem aí” (AAF, p.11).

Esta descrição demonstra muito bem esse ponto de transição da noite para o dia com essas estrelas ainda visíveis num céu que clareia e que libertam uma luz que cedo desaparecerá. O narrador vai mencionando este amanhecer ao longo do romance de outras formas:

“olho o mar no mistério do amanhecer. Estou em pé, perscruto o horizonte, aberto ao possível de todas as navegações. Meu olhar calmo até ao irreal da infinitude. O mar, ouço-o, tumulto grosso, atropelado. Denso. No limite do horizonte há uma barra de claridade como se o sol viesse daí” (AAF, p.20).

Portanto, o mar começa a distinguir-se do céu, porque de noite não se alcança o horizonte, pois o mar e o céu confundem-se na escuridão. Acompanha estas descrições do tempo com palavras como “mortal” e “infinitude” que são referências de vida mortal e eterna, ainda que o horizonte infinito de que fala seja “irreal” como se pensasse que o infinito, que não se vê, não existe. Assim, uma possível crença na vida eterna é abalada pela dúvida, como se quisesse acreditar em algo depois da vida, mas, ao mesmo tempo, não consegue porque exige provas que não consegue atingir.

Temos a sensação que o tempo do velório é eterno, parece que não passa, que está parado, e a descrição é sempre a mesma: “O dia nasce devagar” (AAF, p.123), “O dia hesita em começar” (AAF, p.129). O protagonista vai repetindo a descrição do lugar onde se encontra de modo a dar-nos informação temporal sobre o “escuro do amanhecer” (AAF, p.116):

“na luz dúbia da manhã, entre a noite que terminou e o dia que vai começar. O facho do farol varre as águas de vez em quando, embate-me subitamente, esmorece numa pequena luz. E o rumor do mar como um coro, o estoiro das vagas contra o fundo da falésia. O frescor húmido do alvorecer, sinto-o, uma película de humidade no meu corpo” (AAF, p.69); “Olhei o mar e a serra de Sintra, mas o dia não se tinha esclarecido mais – havia apenas um frio mais marcado na humidade mortal do meu corpo” (AAF, p.107).

A frescura do corpo marca esse ponto em que o corpo necessita da luz do sol para aquecer, o fim da noite. Tem falta de energia, está cansado e só, tal como o corpo do morto que cada vez está mais frio. A lentidão da passagem do tempo, da noite para o dia, contrasta com a quantidade de coisas que são narradas. Isto reflete a rapidez da mente, de tudo o que se pode pensar ou recordar, num espaço de tempo tão curto como é o amanhecer, pois o protagonista recorda toda uma vida e reflete sobre a existência neste espaço de tempo.

Há no protagonista um desejo de luz, do amanhecer, do recomeço. Por outro lado, algo se extingue:

“Durarão as velas até ser dia? Vou em volta do caixão e endireito-as, algumas de novo tortas pingam mais cera para o chão. Tenho velas suplementares, terei de utilizá-las?” (AAF, p.78).

Porquê este prolongar da dor, insistindo em ter as velas acesas? O que é que o prende ao passado? As velas são a marca do tempo. É como se precisasse de esgotar a dor para que o amanhecer lhe pudesse sorrir. Finalmente, o dia nasce no final do romance:

“Há já um ar do dia no céu pardacento, um clarão avermelhado abre em leque desde a serra de Sintra [...] Agora com as luzes apagadas a manhã é mais fria.” (AAF, p.208); “a luz sobe da serra, abre plácida pelo céu” (AAF, p.225); “Venho à porta da capela na solidão da manhã. O sol brilha sobre a serra, um azul original sobe à superfície do mar. [...] O dia abre no espaço do universo como a perfeição do início” (AAF, p.231).

O dia vai nascendo e o narrador deixa de falar com o filho que estava a ficar cansado e já, por fim, deixa de lhe responder. Tudo se torna mais claro para o narrador com a luz do dia, pois “o sol ajuda à evidência [...] a noite, quando é a hora de esquecer” (AAF, p.186). Isto é, quando amanhece, o narrador já percorreu a sua existência através da memória pelo que se torna mais clara a sua essência. O narrador compreende-se melhor depois de ter refletido sobre o seu passado. É como se tivesse sido submetido a um processo de psicanálise: “Toda historia tiene, de manera más o menos consciente, un propósito hermenéutico, pero sólo la narración psicoanalítica pretende añadir a esa finalidad un propósito de la modificación de la existencia del analizando y obtener la curación del mal funcionamiento de su psique”²⁰⁰.

Depois do funeral do filho, que é descrito brevemente através de uma missa que se terá realizado de manhã, ainda temos um capítulo final que narrará como se encontra o protagonista após a noite de velório. Neste capítulo, a parte do dia escolhida é o entardecer: “Que horas são? A noite vem aí” (AAF, p.271). Este capítulo pode parecer o fim do dia que começou com o velório ou pode ser outro dia posterior ao velório, porque usa o tempo verbal presente como no velório. O protagonista encontra-se melhor emocionalmente como desejava e vaticinava durante o amanhecer na capela e, também, como está numa casa de praia com Clara, poderá ter tomado o banho que queria após o velório, antes do entardecer, sentindo-se, assim, renovado e melhor.

²⁰⁰ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.90.

2.3. A tarde, a noite, não se instala, não arrefece

O protagonista de *Para Sempre* começa por localizar-se no tempo, num plano narrativo correspondente ao presente. Primeiramente, situa-se na eternidade do presente. Como afirma Gullón, “el tiempo narrativo es siempre el presente, pero un presente intemporalizado, como corresponde a ese “fuera de tiempo” que es la eternidad.”²⁰¹ De seguida, transporta-nos para um tempo de vida que observa e fá-lo-á durante todo o romance, pois é desse tempo que pode falar e que o leitor pode visualizar:

“Para sempre. Aqui estou. É uma tarde de Verão, está quente. Tarde de Agosto. Olho-a em volta” (PS, p.9); “É uma tarde quente de Agosto, ainda não arrefeceu. Aqui estou. Na casa grande e deserta. Para sempre” (PS, 306).

Assim, inicia e termina o romance com este eterno estar do protagonista, como uma profissão de fé do mesmo, que para sempre estará. A tarde é o momento do dia escolhido para o presente da narrativa. No entanto, apesar de ser a parte de declínio do dia, a qual se encaminha para a noite como a vida para a morte, esta tarde nunca chega a arrefecer durante a narrativa, prolongando-se a luz do sol até ao fim do romance. O fim do dia acaba por nunca chegar, nem o frio, nem a escuridão. O dia não termina, a tarde ainda não arrefeceu, tal como o “eu” não acaba, um corpo que ainda não arrefeceu, ainda não morreu. O narrador conta o seu velório, por isso, estaria morto, mas ainda não arrefeceu, como se de alguma forma ainda não tivesse morrido totalmente, ainda permanecesse vivo. Deste modo, transmite a ideia de que o “eu” não desaparece, logo, a esperança na vida eterna.

O momento presente, que corresponde ao tempo da narração em *Para Sempre*, dura uma longa tarde de verão, não chega a um dia, vai desde a hora do calor até que começa a refrescar com o pôr do sol. Talvez a morte seja apenas este refrescar. A ação presente decorre numa “Tarde de Agosto” (PS, p.9) e o tempo “está quente” (PS, p.9). O calor sufoca-o ou, talvez, sejam as recordações. É um momento do dia em que, devido ao extremo calor de verão, a inatividade humana permite ouvir a natureza, o

²⁰¹ R. Gullón, *La novela Lírica*, cit., p.21

pensamento, “o silêncio da terra” (PS, p.9). Esta parte do dia, tal como a noite, é um momento propício à reflexão. Isto devido ao excesso de luz, que diminui a visibilidade como a escuridão da noite, e ao excesso de calor que abrande o ser humano e silencia a terra, como durante a noite quando o homem se recolhe na inação, num descanso físico. Quando parado, inativo fisicamente, sem observar o meio onde se insere, com o corpo adormecido pelo calor ou pela noite ou pela morte, o homem volta-se para o seu interior, deixando a mente que a alma divague na tranquilidade que o envolve. Não obstante, escolhe-se um momento diurno e não noturno; de luz e não de escuridão. Talvez um caminho de esperança e vida, de continuação, e não de fim e de morte.

Em *Para Sempre*, há o plano narrativo do presente, em que o narrador-protagonista recorda e reflete, e o plano narrativo do passado, que corresponde aos episódios de toda uma vida e vão até à sua morte, pois, também, incluem um velório cujo morto é o próprio narrador. Os episódios das vivências passadas pertencem àquele que o “eu” foi um dia e do qual, agora, se vê de fora, dirigindo-se a si próprio como se de outro se tratasse: “Tu, e a vida que em ti foi acontecendo” (PS, p.9). Dá-se um diálogo do “eu” consigo mesmo, com o seu “tu”, assim como, tantas vezes, as personagens vergilianas dialogam com os mortos. Talvez o “eu” que recorda é um morto, como se, após a sua morte, também sofresse o mesmo processo de reflexão profunda que ocorre ao protagonista vergiliano aquando da morte dos outros. Neste processo, há a necessidade de voltar ao lugar onde mais facilmente se manifestam as lembranças que precisa de recordar, no plano da narrativa presente, para o diálogo com os mortos ou consigo mesmo; há reflexão sobre o plano narrativo do passado para culminar num processo catártico e de autognose, para poder recomeçar e virar-se totalmente para o futuro. Nos romances *Alegria Breve*, *Até ao Fim* e *Cartas a Sandra*, o plano do passado é uma vida inteira até ao momento presente em que ainda vive, passando pela infância até à fase adulta, onde já é um homem maduro. Porém, em *Para Sempre*, no diálogo do plano narrativo do presente, o protagonista talvez queira mostrar que a vida continua após a morte, que a alma também reflete sobre a vida após a morte. Talvez queira demonstrar a eternidade da alma.

Em *Para Sempre*, o futuro é inexistente, a morte e o silêncio residem lá. No entanto, é lá que o protagonista se encontra, porque a ficção oferece essa possibilidade.

“Em *Para Sempre* (...) o homem, para tentar dominar o tempo”²⁰². Há um jogo com o tempo em que cabe ao leitor decidir como interpretar o passado, o presente e o futuro. O protagonista morto, cuja alma é o narrador, pode não ser aceite pelo leitor. Por conseguinte, existe o plano do presente em que o protagonista conta o seu passado e reflete; o plano do passado onde encontra vivências passadas; e a cena do velório que pertence a um plano de futuro, onde o protagonista imagina o futuro. Contudo, a ficção permite que o protagonista se invente no futuro e narre de lá para demonstrar que a vida pode continuar após a morte, transformando o plano de futuro em presente. Assim, tudo o que recorda da sua vida pertence a um plano de passado, e o plano do presente é o eterno. Elimina-se, pois, o plano do futuro, porque o morto já não tem futuro, ou condensa-se o presente e o futuro num só que é a eternidade. Resta ainda uma outra possibilidade em que, ao contrário do que possa parecer é o plano do presente que se elimina, estando a personagem a imaginar-se já morta não há possibilidade de viver um presente, porque ela recorda e recria o passado num momento futuro.

No que diz respeito ao plano do futuro em *Para Sempre*, este é apenas a morte:

“Preparar o futuro, preparação para a morte” (PS, p.10).

No futuro, reside apenas a “aprendizagem serena do silêncio” (PS, p.9) ou, então, é do futuro que o protagonista recorda, pois já foi o seu funeral, transformando o plano de futuro em presente. Ao contrário dos outros romances em análise, não há um plano narrativo de futuro, por mais curto e impercetível que este seja sempre. Não há nenhum plano narrativo de futuro, como possa haver noutros romances em relação ao plano do presente, que inaugura sempre as primeiras páginas e encerra o romance de forma cíclica, circular. Refere-se apenas o futuro como uma maneira de prolongar a vida:

“Inventámos o futuro para ainda haver futuro quando o não houvesse e a vida que lhe pertencia.” (PS, p.24).

É a vontade de continuar a existir da mesma maneira após a morte, voltando à casa familiar, agindo como se continuasse vivo. O futuro aparece como algo que não existe,

²⁰² F. I. Fonseca, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, cit., p.82.

é uma mera invenção para não morrer. O plano do presente no romance é uma prolepse que se refere ao tempo após a morte do próprio protagonista, sendo o presente eliminado. O protagonista tenta dominar o tempo, como se pudesse prolongar-se eternamente no tempo: “o tempo é praticamente abolido (...) a personagem se passeia numa viagem imaginária entre o passado e o futuro – sem sair dela mesma nem da situação espaço-temporal donde partiu. E neste sentido está – não estando – no mesmo lugar e no mesmo tempo. *Para Sempre*”²⁰³. O protagonista acredita que a alma não morre, pois inventa-se vivo depois de morrer. No entanto, o homem vive essa eternidade na ficção.

Em *Para Sempre*, para medir o tempo, há um relógio que está parado, um relógio que se detém, como o tempo cronológico com a morte, onde é necessário que o homem o ajude a continuar, é preciso dar corda ao relógio. Parece haver uma resistência à passagem do tempo, uma recusa da chegada da morte, é um tempo que parece que não vai avançando, que se vai perdendo. Há uma tentativa de o ignorar, ou mesmo de o destruir. Há um relógio que está parado: “relógio da casa de jantar em *Para Sempre* (...) parece mais concebido para *destruir* o tempo do que para medi-lo. (...) o dar-lhe corda e o referir-se-lhe constantemente pressupõe a funda consciência do transcurso do tempo. (...) finge ignorá-lo, através da recusa em contar as horas (...) em forma invertida, lhe realçar a importância. O relógio fica, pois, a representar a luta do tempo contra o tempo”²⁰⁴. Mais uma vez não se mede o tempo, não é dada a informação das horas nem pelo relógio de *Para Sempre*, nem pelo sino da igreja de *Alegria Breve*:

“Que horas são? Ouço o relógio, não o olho. Olho a tarde que declina lá fora [...] O relógio dá horas. Não as conto” (PS, p.221).

O protagonista já não se preocupa com as horas. Sente a passagem do tempo, mas não se localiza num tempo concreto. O tempo do discurso é “relacionado com um tempo interior, que não pode ser medido pelo relógio da realidade externa”²⁰⁵. O antes e o depois já não importam. Pertence à eternidade.

²⁰³ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.166.

²⁰⁴ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.192.

²⁰⁵ EMINESCU, Roxana, *Novas Coordenadas no Romance Português*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1983, p.67.

Está nas suas mãos instaurar o tempo, fazê-lo avançar ou deixá-lo parado:

“lembrei-me de dar corda ao relógio [...] devagar como um deus que instaura o tempo na duração humana (...) Ressoa no silêncio do vazio de eternidade” (PS, 145); “o pêndulo impulsiono-o na sua cadência perpétua. [...] É um bater compassado e leve mas fortemente marcado no rigor da sua inflexível determinação. Torrentes de factos arrastados pelos anos, toda a minha história tão multiplicada e nula, todo o possível do meu futuro impossível” (PS, 146); “o bater compassado do relógio (...) marcando o tempo do cosmos” (PS, p.149); “tarde vazia” (PS, p.171).

O vazio de uma vida finda espalha-se no tempo. É o vazio do presente que não se quer viver, para se preencher do seu passado, que o faz compreender-se; é o vazio do futuro impossível, mas que inventa; é um vazio onde o protagonista se evade do tempo, se esvazia, para construir um presente na sua imaginação, transformando as vivências de passado que revive para sempre, eternamente. O vazio de uma vida que já não existe e onde o protagonista fica suspenso no tempo, num tempo que não passa, tempo eterno do presente:

“Suspenso da tarde, suspensa a hora na radiação fixa de tudo, o tempo. É um tempo de eternidade sem passado nem futuro, eu aqui, transcendido de abismo. [...] A vida mede-se pela quantidade de futuro, nem que seja o de cada hora, não tenho horas a haver, abstratização de mim na irreabilidade do mundo” (PS, 145).

A vida mede-se pelo futuro que há nela, mas o protagonista não tem futuro. Não terá vida para cumprir? O protagonista surge abstrato, talvez imaterial, incorpóreo, invisível, irreal. Morto e eterno: “A fixidez temporal em *Para Sempre* é assim uma espécie de cruzar de braços por quem já fez tudo o que tinha a fazer ou o que podia fazer”²⁰⁶, “*tempo fossilizado* de um presente (...) sem margem à evolução”²⁰⁷.

²⁰⁶ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.187.

²⁰⁷ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.189.

O protagonista pode não ser realmente uma alma, mas ser esse velho que em *Alegria Breve* dizia viver já para lá deste mundo, onde o seu olhar já não estava cá. Sendo o seu futuro apenas a morte que transfere para o instante do presente. Assim, o protagonista como o dia também vai morrendo:

“O dia morre devagar, o teu cansaço, a tua desistência” (PS, 299).

O protagonista deambula por uma vida finda e pela vontade de continuar a vivê-la, apesar de sentir que seja uma impossibilidade. O protagonista precisa de construir um futuro que não existirá e inventar um caminho, que desemboca num muro:

“Tenho de ir fechar as janelas, tenho de ir abrir as lojas, tenho de. [...] tenho de as ir abrir, tenho de. Construir o futuro sem futuro para construir. Inventar um rumo contra um muro” (PS, p.160). p.207, p.299

Há uma necessidade de futuro com a repetição de “tenho de”, à qual se segue a construção e invenção do impossível, mas, outra vez, a morte vem aí com a noite e o silêncio para sempre:

“A noite vem aí e o seu silêncio definitivo” (PS, p.298).

2.4. O duro recomeço do amanhecer

As cartas do romance epistolar não são assinaladas com uma data. Realmente a cronologia, o tempo da história, pouco ou nada importa para o leitor sentir as emoções que o “eu” transmite, através do discurso narrativo com um tempo interior. O tempo do plano narrativo do presente não é sempre o mesmo em *Cartas a Sandra*. Trata-se de uma apresentação e de várias cartas escritas em distintos momentos. Em cada carta, parte-se sempre de um tempo presente para divagar em distintos momentos de passado e, por vezes, de futuro, à semelhança do que sucede nos outros romances em análise. Neste romance, varia a parte do dia, a estação do ano e quem sabe, talvez, até o ano, já que as cartas não são datadas. Como sempre, há uma sensação de atemporalidade em Vergílio Ferreira, onde a cronologia é um fator disperso e irrelevante, pois o importante

não é o quando, mas sim o quê. Não obstante, parece visível a reincidência na tarde ao longo das cartas que terminam com uma carta que se situa na noite, que simboliza um fim, um final de ciclo. Nas cartas, o tempo varia, tanto pode ser de dia como de noite, verão ou inverno. É dada maior relevância ao calor e ao frio que a personagem sente, esta sensação da temperatura será determinada consoante o estado de espírito do protagonista devido ao assunto que está a narrar. Normalmente, associa-se o frio à solidão, à tristeza e ao sofrimento da personagem que vive o luto. Assim, é recorrente o protagonista sentir um frio que parece não passar. O calor é, frequentemente, um conforto, associa-se à presença do outro.

No início de *Cartas a Sandra*, na Carta I, o tempo do plano narrativo do presente é a tarde e Deolinda estará para chegar, remetendo-nos para o romance *Para Sempre*, pois ambos coincidem neste tempo e na vinda da personagem:

“A tarde apaga-se lenta, a Deolinda deve estar a vir” (CS, p.43).

O entardecer é demorado, há a resistência à chegada da noite. Porém, em *Cartas a Sandra*, na Carta I, há neve e está muito frio, já não é uma tarde cálida que não arrefece, pelo contrário, há um frio rigoroso. A ação resiste ao tempo que agora passa para o inverno. A neve isola e é escolhida nesta carta como o tempo da mais profunda solidão, que é aquela em que o ser mais amado já não está e não há nada que o possa substituir, porque esse “tu” que partiu era parte do “eu”, pelo que uma parte de Paulo também morre, deixando esse frio no corpo que não desaparece e nada consegue aquecê-lo:

“O frio veio com a neve (...) É um frio que nunca conheceste e eu te não sei explicar” (CS, p.40).

É como o frio dos corpos mortos para o qual parece não haver explicação. Há o contraste do frio extremo e do calor extremo, no entardecer, em ambos romances. O plano do presente aquando da escrita da Carta I é o inverno em oposição ao verão de *Para Sempre*. No final do verão, são as colheitas, está tudo maduro, está tudo a chegar ao fim. No inverno, há um desconforto que obriga a ir para o interior; é um tempo de espera, não há nada. A neve arrasa qualquer resto de vida que possa haver, é a preparação para um novo renascer das cinzas, um novo ciclo.

Na Carta II, volta a estar uma tarde quente como em *Para Sempre*. É nesta carta, onde o calor é ardente, canícula e sufocante, que se descreve o ato amoroso mais demoradamente. A chegada à casa numa tarde de muito calor remete para o romance *Para Sempre*:

“Está hoje uma tarde ardente como quando aqui cheguei” (CS, p.47);
“É uma tarde quente de Agosto” (PS, p.306); “na sufocação do calor (PS, p.9, p.15).

É uma tarde ardente como a paixão que sente que o queima e o desfaz por dentro:

“calor ardente que está à volta” (CS, p.51); “Está uma tarde de canícula, é domingo” (CS, p.55); “Está uma tarde sufocante, vou deixar que ela se cumpra na sua fadiga e o sol se apague na noite.” (CS, p.57).

O calor da tarde sufoca-o de recordações e Paulo rende-se ao calor, à vida que há a cumprir, ao relembrar. Espera apenas que o tempo passe, tal como as suas memórias que se gastem pelo cansaço de as relembrar.

Na Carta III, a chuva; muda-se de estação, tempo invernososo de melancolia que deseja a presença do outro:

“Veio a chuva deste Inverno, ouço-a bater em força na vidraça desta sala em que te escrevo e escorrer largamente na turbacão do meu olhar. E violentamente é necessário que tu estejas aqui ao pé a ouvir a chuva comigo, a revolver o lume da braseira e tudo ser como um refúgio que nos defendesse contra a morte. E tu vens e sentas-te-me ao pé e esqueço-me a olhar-te nas tuas mãos, na tua face gentil” (CS, p.65).

Ao olhar para a janela, Paulo só vê chuva o que de certo modo o obriga a ver-se sozinho. Já que não tem a paisagem para observar, conseqüentemente, sente uma enorme necessidade da companhia de Sandra, que aparece para se sentar com Paulo, no seu imaginário. Nesta carta, o tempo frio de inverno é o motor do relato do ato amoroso,

mencionado pela segunda vez, pois é o facto de Sandra sentir frio e se juntar a Paulo que faz desenrolar a sua recordação.

A imaginação de Paulo abranda o sofrimento causado pela morte. Mais à frente na carta, quando volta a falar do tempo, torna a imaginar Sandra ali com ele:

“A chuva embate com fúria contra as janelas, às rajadas do vento. Estou mais só, sem a passagem de mim para lá da vidraça. Se tu viesses. (...) E se te sentasses aqui comigo à braseira a ouvir a tempestade. E eu te tomasse uma mão, abandonada e fria. E houvesse calor bastante em fixar o teu olhar. E soubesses como era bom eu olhar-te. E inventássemos a harmonia de estarmos assim um com o outro até sempre, a ouvir a chuva e o vento. E ficarmos assim em silêncio por já termos dito tudo” (CS, p.69).

Por um lado, o uso do Pretérito Imperfeito do Conjuntivo para expressar o desejo de Paulo de voltar a ter Sandra com ele torna mais óbvia a impossibilidade do seu desejo. Por outro lado, a repetição da conjunção copulativa no princípio de cada frase enfatiza a ansiedade que Paulo sente em tê-la; esse “e” que vai marcando o aumento do desejo, repetindo-se como se de pingos de chuva se tratasse. Numa loucura repetitiva da impossibilidade como se, de alguma forma, a pudesse recuperar, mais que não seja na expressão do desejo que parece não acabar. Paulo deseja a sua presença física, olhá-la, tocá-la e “estar” com ela a sentir as forças da natureza, a existir, sem necessidade de dizer nada, porque quem ama e sabe que é amado só precisa de sentir o outro para estar em harmonia. Já nada de novo pode dizer, nem o amor imenso e profundo tem palavras que o possam expressar. O silêncio é confortável, não representando o vazio, mas a comunicação de uma imensidão de sentimentos indizíveis, numa sensação de completude. Também aqui, o silêncio como uma comunhão espiritual entre o casal, verificada ainda entre Cláudio e Clara, no final do romance *Até ao Fim*.

Na carta IV, volta a referir o tempo relativo à estação do ano através da paisagem que observa:

“Ao longe e ao alto a serra cobre-se de neve. No céu azul e frio o sol ilumina-a de um esplendor novo. Aqueço-me à braseira, não me apetece sair. Ou ler” (CS, p.81).

O sol brilha, mas não aquece. Nada o aconchega, não há nada que queira fazer. Paulo está cheio da memória da mulher que o gela de tristeza. Relaciona-se o escurecer, a falta de claridade ao esquecimento, talvez da realidade:

“A tarde escurece e vou-me esquecer um pouco (...) a vida, que esquece também” (CS, p.82).

A noite traz a falta de clareza, um estado de dormência, um descanso do corpo, o passar das horas, a passagem do tempo que apaga a memória de Sandra morta para dar lugar à imaginação de a ter com ele. Na Carta V, o momento da escrita coincide com o final do dia, a tarde, tal como na carta anterior, onde continua a lembrá-la:

“a noite vem aí” (CS, p.93).

Na Carta VI, o tempo pertence ao plano do passado. O protagonista conta o que sucedeu no dia anterior. Nesta carta, Paulo sente um frio que só passa na cama. O calor proveniente da mulher amada é substituído, agora, pelas botijas de água quente na cama fria onde o antigo lugar da mulher continua a não ser ocupado por Paulo, numa negação da ausência de Sandra:

“Tinha frio mesmo com a braseira bem acesa” (CS, p.97); “entre os lençóis uma botija de água quente” (CS, p.97); “Assim o calor me adormenta num conforto de refúgio” (CS, p.98); “para sempre eu fiquei a dormir do meu lado [...] fui-me deitar. E algum tempo depois estendi a mão devagar para o teu lado e o teu corpo estava lá” (CS, p.98).

O calor associa-se a um conforto, representa a presença fictícia da mulher na sua cama. O calor dilata, finalmente, o seu corpo frio, que sente adormecer, relaxar como se resguardado num refúgio da realidade que o faz gelar de tristeza. Seguidamente, o frio na cama tem lugar com o despertar, ao nascer do dia, que coincide com o momento em

que o protagonista verifica que a sua mulher não está na cama, apercebendo-se, em sobressalto, da realidade da sua ausência física:

“vi um raio de luz ao alto da janela, a minha mão imóvel no teu lugar vazio da cama. Desvairado procurei-te de cima a baixo, o teu lugar deserto e frio. [...] Ao alto da montanha, uma claridade a toda a volta, o dia que vinha aí. É cedo ainda” (CS, p.105).

Isto é o oposto da sensação de calor de quando se deita à noite, podendo encontrar a mulher na sua cama em pensamento ou em sonho. Por conseguinte, o início do novo dia representa a constatação da realidade, é o iniciar de uma nova vida sem o ser amado que já não está.

Na Carta VII, é uma tarde de primavera no plano do presente e o protagonista lembra uma “tarde de Verão” (CS, p.111):

“Escurece rápida a tarde mas eu não quero acender a luz para não sufocar com a intimidade de ti. [...] É primavera, querida, é a hora de um novo início, na realidade o primeiro. É a hora de a terra deitar fora o que é velho e excedentário, mas nós estamos tão novos. Tu sobretudo.” (CS, p.115); “É Primavera e tudo é nítido no seu ser real” (CS, p.116).

A primavera é associada ao recomeço, ao renascer, ao tempo do novo. No plano do presente, é tempo de eliminar o que não serve. Apesar de a sua velhice física, ele sente-se jovem e pronto para começar, novamente, junto a Sandra, que permanece nova na mente dele. Há um início, porque Paulo parece ter esclarecido a sua situação. O facto de ver as coisas de uma forma nítida ajuda-o a reestabelecer-se e a poder começar um novo ciclo. Contudo, a presença de Sandra, sempre jovem, ainda parece continuar nesse recomeço. Na carta VIII, prossegue a primavera com esse desajuste de frio e calor, ansiedade e tranquilidade, realidade e imaginário:

“Vem aí a Primavera [...] Há um calor frio” (CS, p.130).

Demonstra ainda dificuldade em desprender-se do passado. Narra uma dualidade na sua relação, há a morte de um ser que vive ainda nele.

Na Carta IX, a “tarde” (CS, p.138) fecha-se tal como o final de um ciclo que se começa a fechar. Intui-se um fim, que parece ainda não ser definitivo, é uma sensação de que algo acaba, mas o protagonista não consegue dizer nada sobre esse fim, porque nada sabe ou nada consegue explicar:

“A tarde fecha-se, a serra começa a diluir-se no escuro do céu. Sensação de fim, se eu pudesse soubesse dizer-te” (CS, pp.139-140).

O fim não é claro tal como a paisagem. A serra começa a tornar-se menos clara com a chegada da invisibilidade na noite. O terreno visível começa a desaparecer, no mistério celestial do céu escuro com o final do ciclo de mais um dia. Após a chegada da noite, na Carta X, a noite instala-se finalmente. No presente, “Está uma noite quente de Maio” (CS, p.150), além de estar, também, “uma noite quente” (CS, p.148) quando Paulo sente, pela primeira vez, que a sua união será eterna na vivência que é narrada onde a música desempenha um papel no sentir profundo. Na vivência passada que diz respeito ao ato amoroso, não se refere o tempo, mas subentende-se que seria de dia, talvez, pela conotação carnal da situação.

O tempo é abstrato, invisível, impossível de agarrar, cíclico, infinito, indestrutível, como o ser, a alma. O protagonista não controla a sua localização no tempo e desorienta-se nele, sente que o tempo lhe foge, lhe escorrega das mãos e tenta detê-lo na sua mente, presentificando passado ou futuro no ponto infinito do presente. Não obstante, o protagonista recorda o passado, imagina o presente ou antecipa o futuro arbitrariamente, porque o tempo surge incontrollável na sua mente. Ele é controlado pelo tempo que vai deixando as marcas da velhice no seu corpo e, um dia, lhe marcará o fim da sua existência. O tempo marca a finitude do corpo de um ser, o dia em que se cumpre a vida. Contudo, o ser de Sandra demonstra-se atemporal, ultrapassando as pautas do tempo e existindo na eternidade:

“Como seria o teu corpo se ainda vivesses (...)”? [...] Não eras da ordem finita de se ser, cresceste até à mulher perfeita que foste e o tempo nunca

mais te tocou. Ele é da ordem terrena das coisas e tu da ordem da infinitude” (CS, p.113).

Assim, Paulo afirma que Sandra pertence à eternidade, o seu corpo deixa de existir por ser terreno, mas o seu ser perfeito permanece para sempre. Fica inalterável. Igual ao momento em que a conheceu. O tempo passa, mas o ser permanece eternamente. Santo Agostinho afirma: “tu, porém, és o mesmo e os teus anos não têm fim”²⁰⁸.

²⁰⁸ Santo Agostinho, *Confissões*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, p.567.

3. Espaço da solidão

Há um desejo inegável de regresso ao espaço onde o protagonista associa uma parte da sua vida que relembra. A permanência num espaço relacionado com as suas vivências é importante para ele, pois é uma maneira de poder lembrar o seu passado, de uma forma mais nítida. Estar nesse espaço fá-lo sentir que, de algum modo, pode recuperar o que um dia foi, pois o espaço é o único que perdura de tudo o que aconteceu. É impossível voltar atrás no tempo, regressar a um dia do passado, mas sim regressar aos lugares do passado. O espaço surge como uma via para reviver, *in situ*, o que um dia foi e para poder ainda imaginar o que podia ter sido. As vivências passadas são revividas mais intensamente.

Ao estar no lugar onde viveu os acontecimentos que recorda, isso provoca nele uma comoção de êxtase e de alheamento que o transporta para uma realidade que só é possível na sua mente, mas que deseja ardentemente. A impossibilidade de poder viver o passado, novamente, leva o protagonista a enredar-se, no seu pensamento. Este transporta-o numa viagem interior, emotiva e demorada, mas pacificadora. O protagonista instala-se num lugar que possibilite a recordação, a reflexão e a imaginação. Normalmente, um sítio onde se sinta isolado, rodeado das forças da natureza, um lugar das origens, da memória, de horizontes. Fixo num ponto, onde apenas se mexe, olhando o infinito, coloca-se num espaço mental de reflexão, de memória e de interrogação sobre a vida, centrando-se no seu viver, no seu “eu”. Ao longo da obra de Vergílio Ferreira, isto é uma constante, repetindo-se, de romance para romance. Parece que o protagonista vai caminhando em direção ao seu interior, aproximando-se, cada vez mais, do seu eu.

A necessidade de recomeço do eu reflete-se no espaço. A desordem, o abandono, a solidão, a destruição, a morte, existentes pairam no lugar em que se encontra, e espelham o sentir do eu que, tal como esse espaço que o envolve, também necessariamente tem de repor uma Ordem. Ao longo da obra, o protagonista vai restituindo essa ordem, ordenando o seu existir. Consegue-o através da sua própria Verdade, que vai emergindo deste processo de autognose com o (re)lembrar, com o (re)viver e o refletir sobre as suas vivências. Assim, no último romance, não está isolado num espaço por obrigação (como na prisão, em *Estrela Polar*), mas por opção. Não

mora numa casa abandonada (PS), ou situada numa aldeia despovoadas (AB), ou totalmente destruída por um terramoto (SS). Também não está num lugar onde não vai aparecer ninguém, como numa igreja durante a noite (AF). Em *Cartas a Sandra*, o protagonista está numa casa onde recebe visitas. Às vezes, a filha vai visitá-lo com o neto ou telefona-lhe; tem Deolinda que lhe vai fazer a comida e tratar das tarefas domésticas. Deolinda chega a ver o protagonista quando ele trata de repor a sua ordem interior, no instante da escrita, momento em que ela própria repõe a ordem na casa. Portanto, no último romance, o momento de isolamento do protagonista é interrompido. A companhia física de alguém simboliza a mente do protagonista. Este sente-se acompanhado na sua solidão, sentindo companhia no espaço físico e no espaço mental.

Para além do espaço físico, há o espaço mental, que é existencial, o qual “é sempre um espaço profundamente emocionado. (...) em Vergílio Ferreira, nem aqueles (lugares e objectos) nem esta (escrita) são meras «coisas» inocentes, reduzidas à nudez fria do seu «mostrar-se»”²⁰⁹, pois a intenção do protagonista não é dar a conhecer um espaço, mas o que se viveu, sentiu ou se projeta nesse espaço que existe. Deste modo, o espaço não é descrito tão pormenorizadamente que cada leitor seja capaz de visualizar exactamente o mesmo: “o leitor, uma vez sintonizado com o narrador (...) deixa-se prender pela ilusão de que o espaço onde se movimenta é da sua criação. A dificuldade está a entrar no jogo (Cf. AF, p.196), o que passa pela identificação com o criador, fazendo sua a mesma visão do mundo, assumindo como próprio o discurso do narrador. [...] nenhuma leitura é rigorosamente igual [...] todo o leitor faz seu o espaço romanesco, passeando dentro da obra com as personagens, como se fosse dentro de sua casa”²¹⁰.

Goulart defende que o espaço é pura percepção do observador e que este, mais do que o descrever exactamente tal como é, também o reinventa quando o recorda, sendo metaforizado muitas vezes aquilo que é observado: “Quanto à descrição adentro já da narrativa, ela tem especialmente a ver com impressões que a percepção dos objectos, pessoas ou espaços, deixa na personagem / narrador. Há, porém, a considerar que, tratando-se principalmente de objectos ausentes no passado, a evocação, recriando-os,

²⁰⁹ A. da S. Gordo, *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*, Porto, Porto Editora, 1995, p.24.

²¹⁰ A. da S. Gordo, *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*, cit., p.35.

transfigura-os e, não raro, metaforiza-os. (...) Recordando que descrever é sempre passar das coisas à linguagem”²¹¹. Assim, o espaço reflete o eu, a sua percepção do mundo que o rodeia, os seus pensamentos sobre a vida. O espaço é simbólico, podendo “tomar (...) na narrativa poética, por conseguinte – um lugar cimeiro que só em casos especiais a narrativa lhe concede.”²¹²

Privilegia-se o espaço psicológico mais que o físico ou social, “a história é construída de memória, o que afecta de subjectividade todo o universo recuperado (...) só os espaços do presente, em que o narrador-protagonista situa o seu acto de escrita e de rememoração, mereciam a designação de «físico»”²¹³. Os espaços físicos do passado são reinventados pela memória, que tantas vezes os secundariza. A crescente poetização do romance torna-os difusos, sendo mais difíceis de visualizar. Os espaços do passado são evocados e os do presente são observados: “a descrição apresenta (...) uma atitude deambulatória da personagem cujo olhar se deixa aprisionar pelos espaços que percorre ou se estende pela paisagem (...) conjugando espaço físico e espaço da memória, o que faz do texto descritivo um compromisso entre a pura descrição e a evocação pura”²¹⁴. A descrição é daquilo que observa no presente e o que evoca do passado. O espaço físico do presente, da escrita, é o único que tem uma descrição suficiente, ainda que reduzida, para o leitor ser capaz de poder imaginá-lo, pois é observado no momento presente da escrita. O protagonista localiza-se num espaço que espelha o seu sentir.

Segundo Gordo, “sempre sentido como aberto: é o espaço cósmico, infinito e intemporal. (...) condensa-se nos elementos naturais mais carregados de significado mítico-simbólico, metafísico e telúrico: o mar, o céu, a planície, a montanha, a praia, a neve... Eles incarnam (...) a infinitude, a estabilidade, o absoluto, a eternidade e a ordem, que o herói persegue, tentando descobrir e compreender o seu próprio lugar nesse cosmos. Essa tentativa é uma viagem interior, de interrogação e de comoção, procurando devassar os lugares e os tempos do passado, por onde a unidade do “eu” se foi perdendo. (...) contínuo vaivém do sujeito entre os muitos espaços (...) ao sabor da comoção do instante em que relembra [...] a interacção e interdependência entre eles e o sujeito revelam os problemas deste [...] O espaço cósmico é sentido pela personagem

²¹¹ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, cit., p.213.

²¹² R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, cit., p.47.

²¹³ A. da S. Gordo, *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*, cit., p.27.

²¹⁴ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, cit., p.215.

como espaço unificador”²¹⁵. Assim, o protagonista procura o seu lugar intemporal e invisível, nesse espaço exterior e visível do cosmos aberto ao infinito. Fá-lo através do percurso interior emocionado, em que tenta refazer a sua unidade desfeita pelo espaço e pelo tempo da memória. Forma-se essa totalidade do ser composta pelo que se vê e o que se sente; pelo que se conhece e o que se desconhece; pelo visível e invisível; pelo corpo e pela alma; pelo finito e o eterno. O protagonista revê-se no espaço exterior, cósmico. Este fá-lo sentir-se, unificando-o.

Há uma visão do espaço que é visto como se fosse visto a primeira vez, uma singularização dos espaços comuns que observa, especialmente no plano do presente. O espaço suscita no protagonista sentimentos ou reflexões distintas em cada momento. A observação do espaço é como a leitura dum texto lírico que pode ser lida de diferentes maneiras por um mesmo leitor, dependendo do momento em que este se encontra. Para Goulart, a singularização do espaço conduz a uma descrição mais emotiva, “descontextualizando-o e apresentando-o como se visto pela primeira vez. Daí a percepção como visão e não como reconhecimento. É a linguagem poética que satisfaz estas condições de singularização, (...) que argumenta com base na capacidade de surpresa e de estranhamento da mesma linguagem (...). A descrição no romance poético coincide, de certa maneira, com este processo de singularização”²¹⁶. O espaço é parte do protagonista que o respira e o faz pensar no propósito da sua vida através da sua fruição, principalmente, da natureza que se torna parte do eu e o inspira. Encontra nele a simbologia, os elementos da vida que o homem não controla, como o mar ou o céu, em que o homem pode apenas observar a sua superfície e sentir a sua força e o seu mistério à semelhança da própria vida.

Vergílio Ferreira consegue que o leitor se desloque para as imagens descritas, evocadas, mencionadas; que se movimente nelas, que as torne suas. O leitor põe-se no papel do protagonista, vislumbrando essas imagens que, certamente, identifica com alguma da sua vida. Sente-se pequeno na terra com a imensidão do mar e a grandeza das montanhas, ou diminuto no universo virado para o horizonte e para as estrelas no céu. O horizonte marca o conhecido e o desconhecido, que é o que está para além dele. A casa familiar evoca a sua infância, a família, as suas raízes e as origens. A igreja ou os

²¹⁵ A. da S. Gordo, *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*, cit., p.60.

²¹⁶ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, cit., p.208.

quadros com motivos religiosos recordam como vive ou não a religião e quais as suas crenças. A simbologia das velas acesas que enunciam uma fé em algo, que alguém acendeu para fazer um pedido, mas a quem? Deste modo, tenta-se que o leitor, tal como o protagonista, se interogue ao visualizar as imagens na sua mente. O espaço, como todas as questões levantadas na obra, conduzem o leitor a uma interrogação permanente, em paralelo à do protagonista, sobre a sua postura face à vida. Como a relação amorosa, que leva o leitor a questionar-se no centro das suas relações.

A relação espaço e tempo é como a relação corpo e alma, o primeiro material, o segundo é imaterial. O narrador-protagonista desorienta-se no tempo, que é indefinido e cíclico, não havendo um marco firme que guie o leitor. Em oposição, orienta-se no espaço, que funciona como um refúgio para ele, porque permanece; e que vai guiando o leitor na sua leitura, porque o espaço é matéria, podendo ver-se, palpar-se ou explicar-se. O espaço é visível como o corpo, pode transformar-se, degradar-se e acabar-se. O tempo é invisível como a alma, sendo mais difícil defini-lo. O protagonista controla a sua localização no espaço e refugia-se nele, na paisagem da Terra mãe, na casa de infância.

O protagonista procura um lugar específico, o das origens do seu ser e o das origens do homem. Em *Alegria Breve*, prende-se a uma aldeia que guarda todas as suas memórias, fixa-se na terra e em casa. Em *Para Sempre*, é a casa familiar que o liga à infância, à memória. Em *Até ao Fim*, é a igreja o lugar da origem do homem, que o liga à existência do seu ser. Em *Cartas a Sandra*, a casa de família de infância no campo recupera a memória e observa a renovação da paisagem, através da passagem do tempo infinito.

Logo nas primeiras palavras de cada romance, o “eu” insere-se num espaço exterior, num lugar que, ao ser mencionado, espelha a sua alma. Em *Alegria Breve*, o protagonista mostra-se interrogador, enquanto observa as montanhas: “a montanha, que fico a olhar até me doerem os olhos. Olho-a sempre, interrogo-a.” (AB, p.9). Em *Para Sempre*, o eu projeta-se num estar presente eterno: “Aqui estou. Para sempre” (PS, p.9). Em *Até ao Fim*, o “eu” observado apenas usa o espaço e o tempo para comparar a paz da solidão da sua noite que acaba: “Está um noite tranquila de inocência, como a paz que me invade. [...] Passei a noite sozinho” (AF, p.11). Em *Cartas a Sandra*, o nome,

em maiúsculas, – “SANDRA.” (CS, p.35) – da personagem feminina, já morta, que é o destinatário das cartas, vai inserir o protagonista no espaço da eternidade, como se o protagonista fosse arrastado para o espaço dela, das cartas que lhe escreveu e escreverá. O protagonista encontra-se na “casa vazia e enorme” (CS, p.36), espelhando o quão só e vazio ele se sente por Sandra já não estar.

3.1. A neve na terra das origens

O espaço deste romance centra-se na casa da aldeia onde está o protagonista a escrever; no quintal onde enterra a mulher, debaixo de uma figueira; nas montanhas que são dois cumes que ficam no seu horizonte; e, entre estes dois espaços, a aldeia que percorre na sua memória. Na aldeia, sobressai a casa de Vanda, onde concebe o seu filho numa relação fora do casamento, a igreja que o tempo destruiu e deixou apenas as paredes de pé e o cemitério que se vê da casa de Águeda. Portanto, espaços que simbolizam o nascimento, a fé e a morte respetivamente, o início da vida terrena, o que a move, e o seu fim. A vida é uma etapa a cumprir e acredita-se que há algo antes de nascer e, também, depois de morrer. É esta crença que dá sentido a tudo e que faz da vida uma alegria, breve, pois vale a pena viver, apesar do que possa acontecer. A vida parece sempre curta, fica sempre tanto para dizer. Assim, o protagonista revive todo o passado. O espaço escolhido é o do campo onde o protagonista se diz mais perto da verdade da vida, pois a natureza é a certeza da vida, é o que faz surgir, no protagonista, o pensamento reflexivo.

O horizonte, espaço do infinito, vislumbre do céu, linha de união da terra e do céu, guarda a lembrança dos mortos, como se permanecessem lá. O protagonista olha para o horizonte enquanto recorda e é lá que se desvanecem as memórias:

“O horizonte branco, os teus olhos riem e a tua boca. Mas no horizonte agora a tua imagem dilui-se – Águeda, Águeda. [...] estavas só. [...] Eu olhei-te longamente com piedade (...) Eu hesitava, não o meu corpo” (AB, p.61); “a toda roda horizonte sem fim” (AB, p.62).

Alterna as memórias, intervalando-as com o horizonte. Muda de assunto quando refere a paisagem, funcionando o horizonte como um separador. Passa da recordação de Vanda para outra morta, Águeda. Passa do rir, da despreocupação de Vanda, para a solidão de Águeda de quem tinha pena. Talvez por ele, na sua dúvida, não consegue estar realmente com ela, apesar de estar com ela. Observando a paisagem da sua casa, depara-se com a vista da aldeia. E, no horizonte, a montanha surge toda ela coberta de neve:

“Eu. Dois picos solitários levantam-se-me adiante, lá longe, trémulos no silêncio. Entre eles e a aldeia há um vazio escavado na montanha, donde sobem as sombras e a neblina. Pela manhã a névoa infiltra-se pelos desfiladeiros, e toda a serra e a aldeia flutuam. [...] Só as sombras se erguem desde o fundo. Com a neve acumulada tomam um tom violáceo. [...] Os dois picos, de arestas limpas, vibram imperceptivelmente no céu húmido e já escuro” (AB, p.10).

Os picos não se distinguem do céu, na sua ascensão vão-se dissolvendo na escuridão do firmamento, tornando-se uníssonos com este. Os picos chegam a unificar-se com o céu como se fossem um caminho para a eternidade. A aldeia e os dois picos da montanha estão separados por um vazio. Poderá ser o vazio da falta de fé naquilo que antes existia. Talvez o vazio da falta de crenças representado na igreja em ruínas.

A aldeia fica desabitada, foi abandonada pelos vivos e pelos mortos, e até pelos cães que quase já não há nenhum, os que ainda ouve:

“Deviam ter abalado há muito, como os outros que se foram” (AB, p.13); “ruas abandonadas, de casas mudas. [...] Quase todas caem aos bocados, as janelas desconjuntadas, algumas de portas abertas” (AB, p.12); “a aldeia é um ossário na manhã. (...) Terra morta, revertida ao silêncio, à germinação das origens” (AB, p.125); “Aldeia estéril na aridez do que se esgotou” (AB, p.126); “- Há que recomeçar tudo outra vez. Alguém terá de recomeçar.[...] mundo deserto, reinventar-te todo desde as origens” (AB, p.92).

É uma aldeia sem gente, morta, estéril, onde já não resta nada, só os mortos e as suas recordações, através de Jaime que, a ponto de partir, não quer que termine tudo. Por isso, deseja a chegada de seu filho para repovoar a aldeia, torná-la fértil outra vez. Depois desta descrição inicial da aldeia, Jaime recorda a aldeia quando era habitada, tinha uma escola e perspectivas de desenvolvimento através das minas. Posteriormente, descreve a aldeia em pleno desenvolvimento apresentando marcas da sua industrialização e do seu crescimento:

“...casas novas proliferavam [...] Da vila vieram fios com energia eléctrica, suspensos dos postes de cimento que se escalonavam pela montanha. [...] O caminho (...) foi alargado. Passam carros, camionetas, com o insólito rumor a óleos e a ferrugem. Ressoam pelas matas, cheiram a cidade, a indústria. Dos barracões cresce e expande-se o rumor das máquinas. Trabalham noite e dia numa obstinação” (AB, pp.30-31).

Mas este progresso da aldeia não vingou, devido ao estado abandonado e desabitado em que se encontra no momento presente. Em pleno desenvolvimento industrial, a eletricidade ilumina a aldeia de vida, parecendo as luzes um conjunto de estrelas como se de uma constelação se tratasse:

“E uma noite, toda a aldeia brilhou como uma constelação. Vi-a uma vez do alto de um cerro, brilhava. Imóvel, na sua longa vigília, reflectia as estrelas, e a toda a roda alastrava o negrume sem fim” (AB, p.30).

Na obra de Vergílio Ferreira, “constelação” é uma palavra que se repete e parece ser símbolo de uma vida a cumprir. A vida na terra prolonga-se no céu, nas estrelas, no infinito que está para além da vida e da morte. A aldeia também é comparada a uma estrela: “A aldeia (...) radiada de neve e de luz. Como uma estrela” (AB, p.94).

Ao falar da paisagem, quando a aldeia está povoada, viva, ela está iluminada pelo sol. Agora, a neve substitui a luminosidade que traz o sol, mas com o frio que imobiliza e dói no corpo, o frio gélido, da morte. A “neve que não pára” (AB, p.31) é uma frase repetida, é como um marcar de um compasso, um batimento, um ritmo que pauta o texto, o cair de cada floco que cobre a paisagem que renascerá com o seu

recomeço e a vinda do filho. Tudo é cíclico. Só as montanhas estão fixas, mas desaparecem e aparecem atrás das nuvens:

“A massa das nuvens arrasta-se lenta pelos cumes dos montes, passa vaga e flutuante pelos dois picos erguidos. Vejo-os desaparecerem atrás da névoa alvadia, ressurgirem de novo, direitos e mais altos. Um oco de silêncio escava-se vastamente no vazio do universo” (AB, p.42).

Tudo ressurge de novo. A ideia do ressurgir, do renascer, do recomeço, do relembrar, do reviver, como esses montes. São parte da paisagem que é constante no romance e que desaparecem de noite e aparecem de dia. O silêncio também é uma constante na paisagem que observa.

A imagem da neve branca que acompanha a morte da mulher. Ao cobrir toda a paisagem, liga a terra ao céu, como a falta de teto da igreja parece ligá-la ao céu:

“...a vastidão da neve, afundando o silêncio até à palavra primordial. Em frente, o súbito vazio, e ao longe, ao alto, por sobre as escarpas dos montes, escorridas de brancura, emergindo enfim dos espaços da noite, mundo virgem, brutal e tão novo, tão fresco, sobre as agulhas dos montes, imóveis na eternidade, passa pelos dois picos” (AB, pp.278-279).

A terra, preenchida pelo vazio da morte, é povoada pelo silêncio. O céu, um mundo novo a explorar, é onde reside a verdadeira palavra da eternidade. A neve é marca de fim e de início:

“A neve estende aos meus olhos a esterilidade de tudo, o início limpo.” (AB, p.42); “a neve eterna” (AB, p.144).

A neve apaga, elimina tudo e permite que se desenhe nela algo novo ou quando desaparece permite outra vez o início, renova; é como o ressurgir das cinzas; ou a primavera depois do inverno. Jaime vê na neve a possibilidade de que esta enterre tudo o que morreu, onde já nada nasce, para dar lugar ao novo:

“...a neve vem aí. Talvez venha súbita e enterre tudo de uma vez” (AB, p.176); “Não há mortos aqui, a neve tudo anulou” (AB, p.193).

A neve elimina o que está morto, o antigo, aquilo que já não serve.

3.2. A capela dos horizontes do sentir

Em *Até ao Fim*, há os espaços geográficos possíveis de Vergílio Ferreira: o campo, a praia e a cidade. O campo é onde localiza as suas raízes, é lá a casa familiar onde vivem os seus pais até morrerem. A praia é o lugar relacionado com o velório do filho, é onde tem uma casa com Clara. Quanto à cidade de Lisboa, é onde vive na sua idade adulta, onde trabalha como jornalista, onde tem uma casa com Flora e vive até à morte do filho. Portanto, é a Lisboa que corresponde a grande maioria das recordações. O espaço é um fator que Vergílio Ferreira escolhe muito bem para transmitir o estado do narrador. Gullón afirma que: “El espacio refleja al personaje”²¹⁷. Há, nos espaços, o espelho do sentir do ser do protagonista através de simbologia, comparações e adjetivação. Vergílio Ferreira dedica uma parte inicial considerável à descrição dos espaços onde o protagonista se encontra no momento do velório. Isso transporta o leitor não só para um lugar, mas também para um estado de espírito do que está a ser vivido pela personagem.

Em *Até ao Fim*, a localização espacial do momento do velório é pormenorizada e é feita em concomitância com a localização temporal, inaugurando as primeiras páginas do romance. O protagonista encontra-se numa capela de Almoçageme e, após uma breve referência de tempo que irá corroborar à medida que descreve o espaço, detém-se no exterior daquela:

“...a manhã vem já aí. [...] À porta da capela, fica num alto junto ao mar. À porta da capela, olho à volta o horizonte nocturno, olho o céu cheio de estrelas. Está uma noite tranquila de inocência, como a paz que me

²¹⁷ R. Gullón, *La novela Lírica*, cit., p.64

invade. [...] Há em todo o céu lá no cimo um pouco de claridade que não é das estrelas. [...] E sempre o ressoar das águas, mas tenho que prestar atenção. Longe no limite do mar, pequenas luzes de barcos na pesca. Estremecem devagar como se cintilassem na sua luz mortal. É um cintilar já breve na claridade que vem aí. Estou parado à porta da capela, há um terreno à frente e depois a queda a pique para as águas. [...] o meu filho, que dorme ali no caixão” (AAF, p.11).

Aqui há a repetição do local exato onde se encontra e de elementos que emanam luz em contraposição com a escuridão da noite. O local mostra que se trata de um ato religioso, que com a descrição do lugar onde está o filho nos remete para um velório. Os pontos de luz no escuro estarão sempre presentes no exterior e no interior da capela, o que conduz a um universo de vida e morte; onde a luz está para um mundo mortal, visível e de movimento onde todos os pontos de luz denotam a presença do homem, consequentemente, de vida humana; e a escuridão está para o mundo imortal, invisível e inocente da morte, onde o cair a pique pode significar a morte. O leitor é transportado do chão firme que se vê para um mar que reflete o céu e que apenas se ouve, sentindo o protagonista a sua presença através do som, mas não o consegue visualizar. Isto seria como a morte para o protagonista, que escutará o filho morto falar constantemente, tal como as ondas do mar, mas não se deterá a descrevê-lo. Esta descrição geral do lugar remete para o seu estado de espírito ao comparar a tranquilidade da noite que é inocente, porque nada vê, nada sabe, com a imensa paz que sente, talvez porque ele também nada sabe sobre o que vai acontecer com o término da vida ou porque a escuridão está quase a ser ultrapassada pela luz do dia, do sol, da vida.

Após esta descrição da porta da capela, o protagonista desloca-se para um pequeno muro que separa o terreno à volta da igreja de um precipício para o mar, focando-se na luz do farol que não pára nunca de rodar:

“Avanço um pouco no terreno em frente da capela. Há um pequeno muro branco a toda a volta, até ao limite do perigo. Alveja na obscuridade do amanhecer, o muro. Na ponta da enseada há um farol. De vez em quando o facho varre o ar, um cone de poalha luminosa, como um olho brilhante bate-me súbito na cara, roda para o lado oposto. Tem o tique maníaco da

repetição, roda vagaroso pelo lado de lá, de súbito bate-me na cara, passa” (AAF, p.12).

Finalmente, a personagem vai estabelecer-se nesse ponto que demarca o chão firme do mar, esse muro à beira do precipício que representa o limite da vida, pois quem o passar só pode esperar a queda livre para a morte. O muro faz a separação da vida e da morte e, também, da terra e da água, que separadas engendram a morte da matéria, mas conjuntamente formam vida. A terra representa o material, o que é palpável e se pode ver e agarrar, o da certeza e do conhecido como o corpo do ser humano, o mundo da certeza e do conhecido, e a água aquilo que lhe dá vida, o que não é palpável como a mente do ser humano, os sentimentos, o pensar. Neste caso, a água está escura, porque é de noite e o céu reflete-se no mar, pelo que esta água é relativa ao incerto e ao desconhecido, à esperança que alguns humanos depositam no Céu, após a morte. Na descrição, o narrador vai dar ênfase apenas ao que tem luz, como as estrelas, o céu que clareia e a luz do farol, pois só pode ver isso. A luz é tida como um símbolo de vida. Relaciona-se com o visível. A luz, em terra, é mais forte. Permite-lhe ver, chegando mesmo a movimentar-se, em contraposição com a do céu e a do mar, que não lhe permite ver. A luz do farol alcança o narrador, é um olho que o consegue ver, é uma luz forte que se movimenta e está colocada em terra, é um referente. Os pontos de luz que aparecem no céu e no mar podem ser um vislumbre do narrador, talvez que depois da morte possa continuar a haver vida.

Instalado no muro, foca a sua atenção na praia:

“Sento-me no murete, fumo. E em baixo o mar, sempre. Do lado de lá da capela estende-se uma estrada para a praia, não passa ninguém. Uma trança de espuma a todo o correr da areia, vejo-a, tem na obscuridade uma alvura de leite. E o rumor do oceano. Profundo e vasto na vastidão do amanhecer” (AAF, p.12).

Na escuridão do mar, observa apenas um laivo efêmero de brancura devido à espuma das ondas. A escolha do substantivo leite para a cor da espuma pode relacionar-se com os recém-nascidos. Estes vêm de um outro mundo, onde estão antes de nascer, e também para onde partirão depois da morte. Isto, porque o leite é o alimento da criança

acabada de nascer. O narrador não vê o mar, mas sente a presença da sua grandeza, da mesma maneira que não vê o filho morto, mas sente-o. O mar estará sempre presente nesta obra como a morte está na vida, este mar que simboliza uma parte do homem, o sentir, o pensar, e que o autor vai expor em palavras. Como afirma Vergílio Ferreira, “Uma língua é o lugar donde se vê o mundo e em que se traçam os limites do nosso pensar e sentir. Da minha língua vê-se o mar”²¹⁸.

O olhar do narrador passa do mar para as casas que estão na encosta, por conseguinte, passa a sua atenção para o mundo visível, não deixando que este se separe completamente do outro, sendo a neblina a presença do mar como a morte paira na vida:

“Olho distraído as lâmpadas da estrada que passa atrás da capela. Têm uma luz mortiça, de sono. Para o alto sobe uma pequena colina com casas dispersas. Vejo-as, pálidas, a acordar também para a manhã. Algumas têm uma lâmpada de esquina. Possivelmente da iluminação pública. Ou iluminaram o quintal e ficaram acesas por descuido. E em todas se abre uma halo de neblina que vem do mar. Para baixo, na descida da estrada, há mais casas rentes à praia. Dormem plácidas o sono da manhã. São belas, no seu alheamento, irmanadas à minha quietação” (AAF, p.13).

Ainda que distraído, não consegue evitar ver o que é palpável e, mais uma vez, foca-se na luz e agora, também, no que ela ilumina: lâmpadas da estrada, de esquina ou iluminação pública que ilumina as casas e ruas da colina perto da praia e da capela. A luz não tem uma iluminação forte, é como se estivesse prestes a apagar-se, porque quem a observa tem sono. O narrador está em vigília e não dorme em contraposição com os que dormem nas casas, alheados à sua situação. Deste modo, há o sentir do narrador no espaço que o rodeia. O seu sono que se reflete numa luz que parece que se extingue e a sua quietação física numas casas sem movimento. Ao longo do romance, as referências ao espaço vão aparecendo para localizar o protagonista ou saber o que ele sente:

²¹⁸ V. Ferreira, *Vergílio Ferreira - Fotobiografia*, cit., p.161.

“Para norte, vejo núcleos de luzes à beira-mar. Magoito, talvez, mais longe luzes indecisas, Ericeira? Aguentam a vigília da noite que finda” (AAF p.39).

O protagonista está fora da capela quando dialoga com o filho e, não são as luzes que aguentam a vigília, mas ele. Nota-se um aumento do seu cansaço e um esforço para estar acordado.

Portanto, como diz Gullón, “La complacencia en la presentación de estados de ánimo y en la descripción del paisaje, propone lo contemplado como equivalencia del contemplador y la referencia como expresión de la intimidad”²¹⁹ ou ainda, como diz Mijail Bajtin, “la modalidad más descriptiva de las formas de referencia literaria, es más bien representación de *voces* y modos de hablar que de descripciones verdaderas”²²⁰. O interior da personagem pode ser interpretado através do espaço que descreve. É a descrição minuciosa que mostra o olhar de quem descreve, essa perspetiva pessoal do mundo que, em Vergílio Ferreira, é ficcional porque literário, mas verosímil por ser descrito com muito detalhe e realismo, chegando a referir terras e paisagens que existem no espaço geográfico de Portugal. A paisagem descrita pelo narrador de *Até ao Fim*, descrição minuciosa e exata de um lugar, é Almoçageme; mas parece existir, pelo menos agora, uma casa particular em vez da capela nesse lugar:

“As lâmpadas da estrada parecem-me empalidecer. Vejo-as subirem compassadamente a estrada para Almoçageme, perderem-se na mata. Para a direita descem devagar até à curva, continuam depois até à praia. [...] Um carro inesperadamente vem pela estrada atrás da capela. Mas não abrandando à curva para o alto, desce para a praia, decerto para o hotel” (AAF, p.27-28).

Almoçageme é uma zona de Sintra onde fica uma praia que tem um hotel. O resto da descrição, minuciosamente, feita da curva, estrada, luzes, encosta com casas, precipício para o mar, entre outras, corresponde a um sítio específico, à chegada da praia.

²¹⁹ R. Gullón, *La novela Lírica*, cit., p.26.

²²⁰ A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, cit., p.469.

Assim, a obra de arte é construída, tendo por base referentes do mundo real, e a ficção e a realidade misturam-se na construção do mundo do texto literário. Tomás Albaladejo classifica os tipos de modelos de mundo que podem ser encontrados na literatura: “Los modelos de mundo de lo verdadero están formados por instrucciones que pertenecen al mundo real efectivo, por lo que los referentes que a partir de ellos se obtienen son reales. Los modelos de mundo de lo ficcional verosímil, por su parte contienen instrucciones que no pertenecen del mundo real efectivo, pero están construidas de acuerdo con éste; por último, los modelos de mundo de lo ficcional no verosímil los componen instrucciones que no corresponden al mundo real efectivo ni están establecidas de acuerdo con dicho mundo”²²¹. Deste modo, temos um mundo verdadeiro e dois ficcionais, sendo um verosímil e o outro inverosímil.

Talvez o mundo do romance de Vergílio Ferreira ainda que literário e, logo, ficcional, seja salpicado pelas referências espaciais do mundo real efetivo. Por conseguinte, trata-se do modelo de mundo ficcional verosímil com interferências do mundo real efetivo. No entanto, a representação do mundo real fará parte da ficcionalidade, pelo que estará influenciado por esta. Segundo Aristóteles, a mimese não consiste em reproduzir fielmente a realidade, mas na “producción de la estructura semántica de una obra artística que reproduce aspectos y estructuras de la realidad, pero que contiene un parte muy importante de creación de la realidad”²²². Deste modo, a representação do espaço real tem sempre interferências da ficção, não sendo nunca uma cópia exata do real. A perspetiva de Ricoeur, no que respeita à mimese, é que esta “al tiempo que diferencia la realidad y ficción, enlaza con la estructura textual el espacio referencial constituido miméticamente”²²³.

Depois da descrição feita do exterior da capela, o narrador passa ao interior da mesma, mantendo o foco nos mesmos pontos já referidos:

“...estou à porta da capela, as costas para o mar, e as velas de novo derreadas, vou endireitá-las outra vez, com jeito para se não partirem, o mar ouço-o sempre” (AAF, p.22); “As quatro velas nos ângulos do

²²¹ T. Albaladejo, *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura Narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1989, p. 57.

²²² T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992, p.33.

²²³ T. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., p.36.

caixão, derreadas de cansaço, endireito-as, esforço-me por, pingavam para o chão” (AAF, p.14).

O mar é uma constante e a luz agora vem das velas, que velam o morto, e das quais o narrador cuidará. E, novamente, o estado do protagonista refletido no meio onde está inserido, o seu cansaço plasmado nas velas derreadas. Há aqui um terceiro elemento: o fogo que, ao queimar, transforma a matéria em cinzas, faz renascer. Jesus Cristo renasce das cinzas aquando da sua ressurreição. Na igreja, a chama das velas simboliza a vida. Neste caso, o fogo, resguardado dentro da capela, afasta-se da água do mar e de qualquer coisa que o possa apagar de maneira a prolongar, simbolicamente, a vida do morto o maior tempo possível. Esta é a reação do ser humano face à morte dos seres queridos, é difícil aceitar que tudo acabou. E enquanto o morto continua entre os vivos, enquanto há a sua presença física, a sua morte não está ainda concretizada, ainda não morreu totalmente. Assim reage o narrador que ouve o filho falar do caixão e espera pelo dia seguinte para, depois do funeral, recomeçar a sua vida já sem o filho, pois só aí se perdem as esperanças de que o corpo possa voltar a ter vida.

“Logo que se cumpra o ritual da morte. Tomarei banho, lustral e novo” (AAF, p.22).

Assim sendo, Miguel rejeita as velas de manhã, porque diz que lhe tiram o sono, e rejeita também a presença do pai, a quem manda ir ver a paisagem do amanhecer. Quer ficar só. É como se o calor da vida dificultasse a sua ida para sempre. Ele está cansado. Quer dormir. Quer partir. Morrer.

Dentro da capela, o narrador vai apenas fixar-se num quadro, um retábulo da Anunciação. Vai descrever este retábulo com todo o pormenor ao longo do romance, intercalando, com detalhes do retábulo, a sua conversa com o filho. Os pormenores escolhidos para cada parte da conversa são a ilustração do que pensa acerca do que está a falar. No momento em que fala com o filho, que aflora a conceção deste, repara no retábulo da Anunciação que está por cima do altar, no topo da capela. Ora, este retábulo corresponde ao momento da conceção de Jesus Cristo, quando o Espírito Santo desce sobre Maria, e ela aceita ser mãe do Messias. Esta conceção espiritual, sem pecado, e

muito esperada contrasta drasticamente com a concepção física, com o pecado original, e casual de que Miguel fala:

“– Não me venhas com metafísica. O “pai “ e a “mãe” e o amor filial. A metafísica da descendência. O pai e a mãe, sacerdotes da realidade da transmissão da vida. Mete-me nojo tudo isso. [...]

- Mete-me náusea essa desmistificação do acto simples e egoísta. Estou farto de hipocrisias, de convenções sociais” (AAF, p.26).

Por um lado, Miguel não acredita que a concepção de um filho seja sempre por amor. Pensa que pode ser apenas pelo ato sexual, pela necessidade física, como acredita ter sido o seu caso. Duvida que existisse amor entre o pai e a mãe. Sente que foi um acidente, um desleixo, o que lhe provoca um sentimento de desilusão e de nojo. Por outro lado, Jesus não é fruto do sexo, mas do amor e sua mãe deseja-O, aceitando concebê-Lo, ao contrário de Flora que não desejava ter filhos.

É durante esta conversa sobre a concepção de Miguel que o protagonista começa a descrição do quadro, fixando-se primeiro na Virgem e, depois, no anjo:

“Dobra o joelho e põe as mãos, porque é tudo excessivo e diante do excesso só a humildade. [...] as cores escuras. Mas a face tem uma claridade que a destaca e uma irradiação de plenitude [...] E diante da Virgem o anjo com uma legenda numa fita que serpenteia em diagonal. Tem uma expressão grave e pouco altaneira. Vem dele não apenas a hora nova. Como se viesse também uma ameaça. Ou o peso de uma responsabilidade” (AAF, p.26).

Cláudio relaciona a Virgem com humildade e excesso, demonstrando que para ele o aceitar conceber uma criança é excessivo, como se fosse demais, como se a concepção de um filho sobrasse à vida, como se fosse demasiado para ele. A plenitude da Virgem será o que lhe atribui a capacidade de conceber, plenitude essa que ele talvez não encontre em si. A notícia que o anjo dá sobre a gravidez é vista como uma ameaça e uma grande responsabilidade, um peso que ele parece não querer carregar. Cláudio continua a admirar o quadro em silêncio, mas pensando na mensagem que ele transmite:

“...olho o retábulo. É em azuis e vermelhos. E de alto a baixo percorre-o um esquema de curvas. Meu filho calou-se, agora vejo melhor o quadro. Há nele um silêncio intenso por baixo de uma insinuada retórica. É belo no anúncio da manhã” (AAF, p.26-27).

É como se a mensagem fosse tão complexa que só mediante o silêncio o narrador conseguisse absorver o seu significado. Esta mensagem da vida transmite a ideia de que algo poderá estar por detrás do nosso nascimento, que quando nascemos vimos com um propósito. Este quadro, observado no amanhecer, estará também a anunciar vida, o nascimento de algo após a morte do seu filho, ou a esperança de que um anjo receberá o seu filho agora morto.

O narrador insiste em ver o anjo de uma forma negativa bem como à mensagem que transmite, e ao poder que por essa razão lhe é outorgado:

“A Virgem tem os olhos baixos. O retábulo está entre duas colunas salomónicas e isso dá-lhe uma realza que não tem. Porque tem só o que é discreto e silencioso. Não gosto muito do anjo. Está por cima e o que diz também vem de cima. Devia ele ajoelhar. Mas são assim os emissários, os que têm um poder por procuração” (AAF, p.27).

Ele não gosta que o anjo esteja numa posição superior à Virgem. Quem pratica o mal é quem tem de ajoelhar-se. Talvez que o anjo devesse ajoelhar-se perante alguém que decide conceber um filho, porque para isso é preciso ter coragem, a coragem que ele não tem. Por outro lado, se a Virgem está a ser alvo de uma notícia inesperada e dura, como ele acha que o é, ele vê-a como uma vítima, representando a visão que ele tem de uma mulher que recebe a notícia de que vai ser mãe.

“Olho a Virgem, tem um joelho dobrado até ao chão da humildade. E ao alto, no dedo erguido, o anjo diz-lhe a razão de ser humilde. Traz-lhe o anúncio da dor e da morte mas ela não sabe senão a da grandeza que está do lado da frente” (AAF, p.103).

Após o retábulo da Anunciação, a segunda imagem do interior da capela a ser introduzida é a de São João:

“E o mar, sempre. Do outro lado do altar, parece-me São João. Vestido com um pele de cordeiro, um varapau na mão com uma cruz, um livro com um cordeirinho na outra mão. Parece-me.” (AAF, p.63).

Esta personagem poderá ser São João Baptista, e uma referência ao batismo, o início de uma nova vida. Isto pode relacionar-se com a cena que descreve quanto à educação do filho, que não é batizado e para quem não quer aulas de Religião e Moral, na escola. Depois desta imagem, aparece ainda uma terceira e última imagem bíblica. O protagonista olha uma personagem bíblica que está em atitude guerreira quando Miguel o está a culpar de lhe ter dado vida, de o ter feito existir para sofrer:

“...olho o Menino Jesus guerreiro. Veste de veludo carmesim, o chapéu bicórnio um pouco à banda, uma espada ao alto um pouco infantil. Tem um pé ligeiramente avançado como no esboço de um assalto, a espada no ar. Mas distingue-se mal porque a espada se encurva com a curva do ombro e confunde--se com o debrum prateado da gola da casaquinha” (AAF, p.78).

O facto de se deter no detalhe do Menino Jesus é como se comparasse Miguel a esta personagem bíblica. Ambos nascem guerreiros e para sofrer. Compara o sofrimento de Miguel ao sofrimento de Cristo.

Estas três imagens do interior da capela, descritas pelo protagonista, também velam o morto como Cláudio:

“No altar o menino guerreiro, São João, a Virgem da humildade. Velam-no em silêncio, no centro do universo. Estou eu só, fora do incognoscível” (AAF, p.269).

É como se as imagens tivessem uma energia especial e não fossem apenas desenhos, podendo personificar-se e acompanhar Cláudio no velório. Estas imagens divinas

podem relacionar-se umas com as outras ou não. Cláudio não consegue ver relação entre as imagens descritas:

“São João Baptista a tábua da Anunciação o menino guerreiro, que arranjo secreto os reuniu? Deve haver uma razão. Penso muitas, não as sei” (AAF, p.184).

O desejo de encontrar explicações e respostas para as suas constantes perguntas verifica-se até no quadro que observa na igreja. Quanto à relação das imagens, poderá não haver uma explicação lógica e uma para a escolha das três. Não obstante, também podem todas relacionar-se com Miguel e com o romance, porque temos a representação do milagre da concepção, um “menino guerreiro” como foi Miguel ao longo da sua vida e São João como representação do batismo, um início, uma decisão de vida religiosa.

A religiosidade, o divino, o inexplicável, aparece nas imagens dos quadros da capela e também no mar, sendo a sua presença constante e avassaladora:

“E o mar, sempre. Tem a cor ainda da noite, do escuro do abismo. E o rumor plácido no ar. Espraia-se soturno ao invisível do mistério. Envolve-me de todo o lado, eu, pequeno, submerso de pânico. Mas estou calmo como quem já viu tudo” (AAF, p.47); “...olho o mar. Olho o invisível dele, que é o que é maior e me fascina. Está todo no que vejo, mas não está. É imenso, mas a noite torna-o ainda maior, torna-me a mim mais pequeno. Ouço a toda a amplidão o rumor abstracto do seu medo” (AAF, p.109); “...de que nasce o seu mistério? [...] tem o terror preso de um leão numa jaula. E sobrepõe ao seu mistério o mistério da noite” (AAF, p.110); “...ouço-o na sua massa pesada e escura, retumba no oco do pavor” (AAF, p.115); “...mar nocturno, como o terrível dos deuses, mar religioso. [...] Mar metafísico. Penso-o” (AAF, p.152).

O mar é descrito, sobretudo, pelo som que faz, tal como o filho é descrito pelo que diz e não pela aparência física. A imensidão e o mistério caracterizam o mar, fazendo o protagonista sentir-se ainda mais insignificante ao cimo da Terra. Pensa o mar como se nele estivesse a chave do mistério da vida.

A capela relaciona-se intimamente com o mar, ambos falam do tempo e do incognoscível das coisas:

“Está num pequeno largo deserto, voltada para o mar [...] Há um diálogo dela com o mar e eu ouço. É uma voz oculta sob o rumor audível, fala do tempo e do incognoscível das coisas. Mas há sobretudo a presença total da capela, isolada no largo, frente à vastidão do mar” (AAF, p.146-147).

O quadro dentro da capela também se relaciona com o mar:

“E tudo isto é misterioso e longínquo como o rumor do mar. E tudo isto é belo como o que não pode existir e nos existe” (AAF, p.184).

Portanto, o mistério do quadro é equiparado ao mistério do mar. Assim, a religião, materializada na imagem bíblica e na capela, e o mar terão a mesma linguagem, a do mistério invisível da vida que não se explica. Talvez por isso a capela seja alvo das interrogações do protagonista:

“E é como se convergindo para ali todas as minhas interrogações, mesmo as que nunca interrogaram, mesmo as mais imprecisas. Mas não responde, está ali, no centro da minha fascinação – que é que queres dizer? Não diz, está apenas. [...] Interrogo-a na manhã, suspendo-me sobre o ininteligível. [...] Todos os deuses de todas as religiões estiveram ali e passaram. E ficou deles a sua origem. [...] O incomodativo da sua estupidez. [...] Tem o mistério à superfície como uma coisa” (AAF, p.148).

A capela marca a sua presença, representa o mistério da vida, a religião na vida do protagonista, que está presente, mas da qual o protagonista não consegue retirar as respostas que deseja.

Há dois espaços onde o protagonista vagueia durante o velório, o espaço do interior da capela e o espaço exterior onde se insere a mesma. O protagonista está em

Sintra numa capela imersa na natureza com vista para o mar e para o céu, o que confina o homem a um momento de silêncio que o conduz a uma atividade mental frenética: “Porque é no silêncio repousado que a meditação tem melhor voz de se ouvir”²²⁴. Portanto, o espaço escolhido para este romance conduz à meditação tal como a situação de velório e solidão que vive o protagonista. A propósito de Sintra, Vergílio Ferreira afirma que: “Em Sintra não se morre – passa-se vivo para o outro lado. Porque a morte é impossível no vigor da beleza”²²⁵. Por este motivo, o espaço leva o protagonista a sentir-se mais próximo do filho morto, chegando a imaginar uma conversa com ele, como se pudesse fugir da sua condição terrena e a sua alma se encontrasse com a do seu filho. Assim, há um espaço que reúne todas as condições que aproximam do sagrado e do pensar.

No espaço interior, há a presença da morte e da religião. Por conseguinte, a capela simboliza a certeza da morte e da explicação religiosa para a vida. No romance, as igrejas relacionam-se sempre com uma celebração relativa à morte: velório e funeral de Miguel, a novena do Menino Deus, o enterro de alguém. Existe uma relação de proximidade entre as igrejas e as casas do narrador. A casa dos pais ficava num largo onde havia uma igreja, a casa onde ele vivia com Flora e Miguel ficava numa praça que tinha, também, uma igreja: “A Igreja de São João de Deus com gente à porta lateral para algum enterro” (AAF, p.30). Isto demonstra o quão perto da morte se sente sempre o narrador. No espaço exterior, os sinais de vida mergulhados numa natureza imensa. O nascer do dia em oposição ao morrer de Miguel. Portanto, o exterior da capela, que corresponde à natureza, simboliza a vida e o seu inexplicável. Assim, dois espaços que simbolizam a essência da vida: o corpo e a alma; o visível e o invisível; a morte e a vida. A vida finita é retratada nas velas que ardem dentro da capela e, curiosamente, umas duram mais que outras, tal como a vida dos seres humanos; e a vida infinita no movimento das ondas que batem sem cessar.

²²⁴ V. Ferreira, *Espaço do Invisível* V, cit., p.312.

²²⁵ V. Ferreira, *Espaço do Invisível* V, cit., p.312.

3.2. A casa da memória

Como num círculo que se fecha, o protagonista volta ao lugar que o marcou pelo que lá viveu, e regressa para estar mais próximo do que quer reviver e compreender de uma “vida finda”. Regressa a uma “casa grande e deserta” (PS, p.306), sem ninguém, que preencherá de vozes, sentimentos e vivências do passado, que permanecem ligadas a esse espaço. No plano do momento presente, o protagonista observa a casa da aldeia e o que a rodeia, enquanto relembra, dialoga, ou narra a história. O espaço é de profundo silêncio, solidão e morte:

“jardim morto”, “plantas secas”, “selva bravia”, “plantas selvagens”, “armações de madeira... apodrecidas”, “sem flores” (PS, p.9); “Há silêncio em toda a casa” (PS, p.17); há quantos anos cá não vinhas? a confusão selvática de um cemitério abandonado (...) que estou a fazer assim? preparar-me para a morte” (PS, p.22).

As janelas que abre para arejar a casa e fecha no final da tarde, na “hora grave do fim, meu tempo mortal”, dão para o lado em que se põe o sol, para a montanha e para o cemitério. O jardim parece um cemitério, espaço de diálogo com o próprio, havendo um diálogo de uma alma como o seu “eu”, quando vivia, na preparação desse fim, da aprendizagem do silêncio, para tentar entender o porquê da morte, e o que ele foi enquanto viveu:

“Porque uma vida humana. Como ela é intensa. Porque o que nela acontece não é o que nela acontece, mas a quantidade de nós que acontece nesse acontecer” (PS, pp.22-23); “Morrer todo no que fui – para quê restos atrás de mim? ser perfeito na minha totalização. [...] Sê todo em ti” (PS, p.43).

O protagonista não aceita o fim da vida, insiste em que “tem de”, mesmo sabendo que já não tem futuro:

“...tenho de ir abrir (...) Porque o homem é só o seu futuro. Bem sei. Futuro findo o meu. Já sei. Mas entender isso, entender. Sê calmo (...)”

Organizar a força que te resta. Organizá-la, não para o futuro que já não há, mas para o dia-a-dia que for havendo. Acabar em decência – um velho está tão a mais” (PS, p.17); Sê em ti a nulidade de ti” (PS, p.21).

No plano do presente, o protagonista tenta compreender que já não tem futuro, tenta entender que já não é homem, que os velhos têm de morrer, e tenta organizar a vida para entendê-la e partir decentemente. Apesar de poder estar morto, obriga-se a ser.

Ao percorrer a casa, surgem imagens da memória, daqueles que lá viveram:

“Um breve ruflar de saias compridas no silêncio, desliza imperceptivelmente (...) tia Luísa [...] tem os lábios cerzidos, a face macilenta (...) desliza como aragem pelo chão [...] não me olha, não me fala” (PS, p.10); “Vou para ele, ele evapora-se num sopro” (CS, p.11).

Há imagens que ganham vida e deslizam, como se também ainda habitassem a casa. O próprio protagonista tenta interagir com elas, mas apenas consegue estabelecer um diálogo com ele próprio, quando é mais velho, senão é ignorado. As imagens fixas da memória olha-as bem, surgem a propósito do espaço que percorre e do que vai encontrando nele:

“Um miúdo veio encostar-se ao portão da entrada (...) Está imóvel [...] Não se move, com o riso fixo na boca” (pp.10-11); “Está encostada à parede, a máquina, tia Luísa, vejo-a (...) está imóvel (...) não se move. Petrificada, a face branca (...) olho-a fixamente, tem as mãos imóveis (...) a face de cera, os olhos fixos” (PS, p.17); sentado no baú (...) o esfumado dos contornos com lenta revelação. Conheço-te, sou eu num tempo muito antigo” (PS, p.18).

O protagonista também se vê no espaço. Recorda-se desde criança em cada lugar que olha.

Apesar da insistente repetição do vocábulo “silêncio” na narrativa, também se repete a “voz”. O protagonista ouve uma voz, um eco do passado na sua mente:

“...uma voz canta não sei onde. Ergue-se sobre o silêncio da terra” (PS, p.13); “...uma voz canta (...) Ouço-a na minha alegria morta, na (...) memória longínqua, escuto-a (...) é a voz da terra, da divindade do homem” (PS, p.16); “...o murmúrio do tempo, ouço-o” (PS, p.15); “A voz ondeia pelo espaço [...] escuto [...] Qualquer coisa indizível (...) Uma voz canta ao longe, vem do espaço da transfiguração” (PS, p.21).

O espaço enche-se de voz, um murmúrio, um cantar, algo que se ouve, mas que não se percebe, que vem do silêncio, de um tempo passado, longínquo. A voz da vida que se ouve na mente, o “espaço da transfiguração” da memória.

Em *Para Sempre*, a cidade é um lugar que não se detém a observar, não sente o deleite da sua paisagem. Não é o espaço das origens que faça estalar a sua memória. A cidade é o lugar que relaciona com Sandra, onde viveu com ela e onde a filha cresceu:

“Era da cidade. Lá ficou. Deves agora ouvir o tráfego na cova” (PS, 96).

3.4. Renovação cíclica da paisagem

O protagonista volta a estar numa casa sozinho, onde a solidão permite que relembre o passado e o recrie, enchendo-se de pensamentos de tal forma que se sente aturdido:

“...nesta casa vazia e enorme, no silêncio da Terra que me aturde, é essa adolescência que regressa (...) a tua face (...) lembrar-te (...) No dia em que Xana nasceu. Numa praia (...) Na noite (...) Na tarde (...) Nos intervalos (...) No difícil da vida (...) Na tua morte. Escrever-te” (CS, p.36); “...nesta casa deserta, como é bom estares aqui comigo” (CS, p.39); “No vazio da casa, ouço (...) a tia Luísa (...) a tia Joana (...) a ti” (CS, p.40).

O vazio enorme e o silêncio do espaço deserto que o rodeia reflete o estado do protagonista. Paulo, sem nada que o distraia ao seu redor, distrai-se a pensar e a escrever. Na sua mente, enche o vazio de pensamentos e recordações relacionados com a mulher amada, já morta; preenche a solidão com a companhia da mesma, e anula o silêncio com as vozes daqueles que já partiram.

A casa onde se encontra é a mesma que a de *Para Sempre*, assemelhando-se de imediato com a referência temporal da tarde quente, como no dia em que ali chegou, ou a referência da serra que observa:

“...a serra (...) na sua imóvel magnitude, um pouco obtusa, olho a renovação dos campos pelas estações” (CS, p.47);

Distingue-se pela passagem do tempo refletida no espaço, pois as cartas são escritas em diferentes estações, enquanto o romance *Para Sempre* ocorre apenas numa tarde, permanecendo a paisagem inalterada. No momento presente da escrita da primeira carta, Paulo situa-se à sombra de uma figueira no quintal da sua casa rural, onde o seu olhar esbarra com a montanha rude, e com a secura e a esterilidade desta, ao observar o horizonte, situando-nos, conseqüentemente, no verão:

“Olho-o vagamente nos campos crestados, na montanha árida que me desdobra o horizonte. Tenho uma pequena mesa ao lado com uma bebida fresca e escrevo nela de vez em quando a frescura da figueira” (CS, pp.51-52).

A montanha e o céu coexistem no horizonte pelo que, para além da montanha, também se menciona o céu. Os olhos daquele que sofre o luto põem-se no céu:

“É Inverno, há já neve na serra, mas o céu está azul. Devias gostar de ver, mesmo sendo da cidade, onde o céu não existe. (...) mesmo que apenas (...) sorrisses em tolerância breve” (CS, pp.39-40).

Na cidade, não existe céu, não há o desfrutar da natureza, não há o estado contemplativo que conduz à reflexão, à interrogação ou à imaginação. Xana refere esta questão a

propósito de Coimbra, que tem esse misto de cidade e aldeia, que permite a elevação do imaginário do pai. Sandra é mulher da cidade, por isso, não apresenta essa mesma condição de Paulo, que é um homem de aldeia. Sandra mostra a reprovação e o desacordo nessa tolerância recorrente que Xana refere.

A paisagem observada por Paulo remete-o para uma reflexão sobre o campo e a cidade, e para a relação que ele e Sandra mantinham com o espaço:

“Estou sentado à sombra da grande figueira que está no topo da casa, no lado oposto à entrada. Não sei se (...) alguma vez te sentaste comigo e nos sentimos juntos sob a sua pacificação. Nunca gostaste da aldeia (...) esse modo exclusivo de seres citadina. (...) imagino que isso teria que ver com o teu gosto de seres em exterioridade ou imediatismo ou pragmatismo em que o sentir é um modo de se ser em atraso de crescimento, ou mesmo numa falha de educação. Porque na cidade [...] o que existe é o ser-se em relação e não a sós connosco. E foi decerto por isso que eu preferi regressar à aldeia” (CS, pp.50-51).

Sandra é uma mulher de cidade. Paulo não. O campo leva-o à pacificação, é um lugar para estar a sós, consigo mesmo, para se estar consigo próprio; em oposição à cidade, que é um sítio para se ser em relação com os outros, e não para se estar individualmente. Na cidade, vive-se a exterioridade, a reação imediata para com o outro, o rodopio da ação sobre as coisas. Nada se aprofunda. Os sentimentos íntimos de cada um não são vividos, porque o outro está sempre em tudo. Estabelece-se um paralelismo do campo e da cidade com a carta e o telefonema. Paulo opta por estar a sós, no campo, escrevendo cartas a um destinatário que já só existe no seu interior, fixando-se na essência, na interioridade desse destinatário, numa relação íntima. Escreve debaixo da figueira, árvore que simboliza a verticalidade da vida, a ligação dos Céus e da Terra, a ligação de Sandra morta e de Paulo vivo, da essência e da existência. Paulo encontra-se à sombra da árvore para se refugiar do calor ou à braseira para procurar calor, tentando sempre, no espaço, um equilíbrio interior. Há um desconforto que o protagonista está sempre a remediar, as temperaturas transmitem aquilo que sente, que ora o fazem transbordar, ora o esvaziam, em emoções extremas que lhe aquecem o sangue ou o gelam.

Paulo deixa a cidade, que o entontece com tanta agitação, e não lhe deixa um intervalo para a memória. Estabelece-se na aldeia, cuja tranquilidade lhe deixa a mente livre para a preencher com pensamentos:

“...eu pensava em mudar de ambiente, cortar com tudo, recomeçar a vida por sobre a tua morte. Continuar na casa era viver em sofrimento e obsessão de ti.” (CS, p.85); “...curiosamente, onde menos te encontro é onde tu exististe. Desprendeste-te donde estiveste e é em mim que mais me acontece tu estares” (CS, p.86).

Dá-se uma mudança de espaço. Paulo sai da casa onde vivia com Sandra na cidade para se instalar na aldeia das suas origens, numa tentativa de recomeçar uma nova vida, sem as memórias constantes que lhe trazia o lugar onde vivera com a mulher, agora morta. Paulo sai do sítio que mais recordações lhe podia trazer da mulher. No entanto, descobre que Sandra continua presente nele, e não propriamente nos lugares onde possa ter estado com ela ou a relembre, numa memória obsessiva que o faz sofrer. Terá de passar por um processo de luto antes que esse recomeço surja. Assim, o espaço por excelência é, naturalmente, a mente do protagonista vergiliano; e o espaço físico é a aldeia onde vive essa solidão e esse silêncio. A sua mente é uma nascente, dela jorram pensamentos. Reais ou imaginários, mas sempre Sandra.

O protagonista deseja uma mudança e reflete isso no espaço:

“Vejo (...) o jardim arrasado. Quando cheguei eu disse-me vou arranjá-lo de novo. Criar (...) Criar (...) Recompôr a vida por sobre as ruínas. Mas nada ainda fiz” (CS, p.93).

Desde que chega à aldeia que tem a intenção de arranjar o jardim. Plantas novas para dar vida ao jardim morto. E, novamente, esse recriar, recompôr está a ser demorado. Tal como o recomeçar sem Sandra que também lhe é difícil.

Paulo observa a paisagem da casa da aldeia que desperta já para renascer. Sente-se renovado como a paisagem primaveril que observa:

“Gosto de te escrever e ver a terra e a montanha, o lugar enorme e fértil da nossa morada.” (CS, p.115); “Os campos cobrem-se de relva, as flores despertam da sua hibernação, passa na aragem o perfume da vida, de tudo o que é vivo no mundo. A luz nítida demora-se no cimo dos montes e eu olho-a na sua agonia para um pouco existir no que te digo. Ou no teu nome de que não gostava muito e agora renasce na sonoridade branda quando o penso ou o escrevo ou o digo em voz alta Sandra” (CS, pp.116-117).

A terra já não está estéril com neve como no inverno, nem seca como no verão, nem decadente como estaria no outono. Agora, tudo nasce e se inicia. A luz ajuda a ver melhor, já não existe a escuridão da noite que não deixa ver, nem a luz de um sol forte que cega, nem a chuva que obriga a recolher. Porém, permanece uma agonia no protagonista que sabe existir em solidão, sem a mulher amada, cuja existência renasce tal como os campos, onde a vida brota renovada. Paulo sente a vida que o rodeia, naquele meio que observa e o envolve, e sente Sandra a renascer na sua Palavra.

A vegetação a renascer na primavera é a força da vida que se sobrepõe à morte, simbolicamente, a inevitabilidade da vida:

“Os campos reverdecem (...) há flores novas para os frutos de amanhã (...) do meu jardim. Há o anúncio da vida por sobre morte do mundo” (CS, p.130).

O bom tempo continua a deixar uma paisagem nítida, uma tarde, provavelmente, ainda primaveril como na carta anterior, que torna tudo mais claro como o pensamento de Paulo, como se pudesse surgir uma verdade:

“Está uma tarde límpida sem a menor neblina até ao limite do horizonte. A Terra vem ao de cima com a sua verdade natural. Olho-a muito até esquecer. Mas como a ti, nem sempre a vejo quando a olho. O mistério das coisas, a sua essência invisível” (CS, p.138).

Tenta fixar-se na paisagem para não pensar, mas é-lhe difícil. Parece que quando olha é levado, inevitavelmente, a ver o que há mais além do que é observável. A sua mente distrai-se com a essência invisível da existência visível.

Na última carta, terminada a música que ouvia na televisão, o protagonista fica em silêncio e procura o conforto na paisagem noturna da montanha e da aldeia:

“...venho um pouco até à varanda. A aldeia adormece com a vigília das lâmpadas errantes pelas ruas, a montanha imobiliza-se no seu peso. Tento divisar os caminhos que a percorrem, imaginá-los para a excursão que um dia faríamos até ao alto” (CS, p.151); “Olho agora a serra em frente e relembro a nossa excursão até ao alto.” (CS, p.153).

A aldeia adormece como aqueles que partem, mas Paulo, como as luzes, permanece em vigília errante pelo espaço da terra que o envolve. Paisagem que o leva a pensar em Sandra, naquilo que, com ela, ficou por fazer ou por contar.

4. Ação lenta de presente vs Ação frenética da mente

O leitor poderá ter dúvidas se deve falar em ação nos romances, porque “de um modo geral, as personagens em torno das quais se organizam os romances de V. Ferreira apenas *contemplam* a ação dos outros. (...) A Ordem encontra-se apenas na vivência e no estar imóvel: “Sê apenas”.²²⁶ A ação principal dos romances é na mente do protagonista, é o desenrolar do pensar, refletir, imaginar, é o interrogar do protagonista. É uma ação que não desemboca num fim: “Há o percurso mas não a meta”²²⁷. A meta cabe ao leitor encontrá-la. A ação do tempo em que pensa e escreve é secundária. O protagonista vergiliano interroga-se sempre num espaço imbuído de silêncio. É o silêncio profundo que dá lugar ao pensamento do protagonista solitário. Este preenche o silêncio com a sua interrogação mental permanente: “No vasto silêncio do mundo, após todas as convulsões que o agitaram ou agitam, quando as nuvens da tempestade se abrem no céu límpido da noite, abre-se com elas o sem fim da nossa interrogação. [...] Mas neste vasto silêncio (...), a interrogação metafísica atinge uma particular virulência” (IMC, p.329). A sua interrogação, muitas vezes, toma uma forma na escrita. Escreve uma história individual, sua, num encontro solitário consigo, procurando a verdade que pode vislumbrar-se na memória quando está só: “o acto de escrita é (...) um encontro necessário consigo próprio (...) na procura de uma *verdade* que apenas em solidão se vislumbra”²²⁸. É uma ação de profundo lirismo e de forte emoção onde há a “ausência do fluir da temporalidade ante um embevecimento discursivo que fala da vibração emotiva em face da evocação de algo singular”²²⁹.

O protagonista sente que deixa de ter com quem falar, no seu presente solitário, e fica sozinho com o seu olhar, que toma posse da terra, que observa a paisagem que o rodeia até ao horizonte, o céu e as estrelas, o local e os objetos, que um dia tiveram vida e agora permanecem abandonados, e que se observa a si próprio. Este exterior presente observável conduz ao exterior passado, mas visível, agora, apenas no interior, na memória que presentifica o passado. O exterior que observa vai despoletar a memória das vivências passadas e a sua mente passa a ser o palco da ação. Nela se faz a recriação do seu passado. O tempo é incerto, faz do longe mais perto, e tudo se reordena pela

²²⁶ H. Godinho, *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985, p.25.

²²⁷ M^a. Glória Padrão “O Texto e a Voz””, in GODINHO, Helder, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa-Nacional – Casa da Moeda, 1982, p.472.

²²⁸ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, cit., p.65.

²²⁹ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, cit., p.149.

relação afetiva que é estabelecida com o protagonista e pela imagem que ficou cristalizada na memória. As recordações vão surgindo dessas imagens instantâneas que vislumbra, e dos sons que ouve, no exterior. Ou aqueles que só ele sabe pensar, que se vão enlaçando com outras imagens, outros sons e outras lembranças, que serão reconstituídas pela imaginação do “eu subjetivo” que recorda. Assim, memória e imaginação reinventam o passado, em retalhos, onde a importância do tempo cronológico é nula, onde o “eu lírico” se perde no tempo e se deixa levar pela sua comoção, partindo para outro lugar da sua memória, mas permanecendo preso ao lugar do presente. Ensimismado na sua solidão e tristeza, é capaz de amar, sofrer, viver, nessa mistura de realidade e fantasia que brotam do momento presente, na sua mente, interrogando-se também sobre quem é, para onde vai e sobre o sentido último da vida: “O silêncio e a solidão permitem ao sujeito ouvir as vozes das pessoas e das coisas que povoam o seu imaginário. Proporcionam também a reflexão sobre os grandes enigmas da existência”²³⁰.

O protagonista repensa a sua vida através das personagens mortas, a vida que viveram e a vida que o protagonista lhes reinventa na sua mente. O presente também é um tempo de esperança, pois o futuro brotará como o lugar do renascer, da pacificação. Na sua interrogação, o protagonista quer saber o que há para além da morte ou se há algo após a morte. Há nele uma necessidade terrível de que aquilo que é visível tenha um invisível, chegando mesmo a sentir a transcendência inexplicável dessa invisibilidade. Será, então, que “a memória e a morte são afinal as grandes personagens”²³¹ como afirma A. M. Machado? Ou é a vida a grande protagonista, cuja evidência de transcendência tanto quer compreender? O protagonista reflete, interroga-se sobre a razão da vida. A morte parece apenas ser o impulso para exaltar a vida numa eterna interrogação. O narrador-protagonista não se prende à questão de que o homem tem um fim, mas à não aceitação da morte como fim absoluto, procurando algo mais no horizonte, procurando sem saber o quê. A única saída para encontrar uma resposta à sua dúvida não estará no visível que o rodeia. Só através do sentir, do seu mais profundo “eu” será possível uma resposta. Não única, porque é apenas a sua. Mas será indizível, inexplicável.

²³⁰ A. da S. Gordo, *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*, Porto, Porto Editora, 1995, p.30.

²³¹ A. M. Machado, *A novelística portuguesa contemporânea*, Lisboa, ICLP, 1984, p.27.

Segundo Goulart, em Vergílio Ferreira, existe cada vez menos euforia nos romances que vai escrevendo, desembocando num desencanto em *Até ao Fim*, onde numa aparente frieza se dá a neutralização do sentir através do esvaziamento do homem²³². O homem esvazia-se do passado, mas prende-se cada vez mais à mulher, preenchendo o vazio com a mulher divina, inalcançável (ENT, CS). Talvez as marcas de um adulto que sofreu e amadureceu o sofrimento, apaziguando a dor, a angústia, a solidão, através de pensar e repensar, passando de um estado de reação ao sofrimento, demonstrando o que sente, para um estado término da reação, onde o sofrimento não se esquece, mas já forma parte do passado e já não altera o estado de ânimo da personagem. É como se se esgotasse a reação num processo de desgaste e o eu encontrasse o equilíbrio entre o passado e o presente/futuro, deixando de manifestar uma espécie de revolta, confusão infantil, e chegasse a um momento de tranquilidade, maturidade, distância.

4.1. O enterro e a *Alegria Breve*

A ação presente, que dá início a este romance, desenrola-se com um enterro. Este é um enterro solitário onde o protagonista enterra a mulher no quintal de casa, num dia de inverno frio, com neve, e fá-lo por haver a impossibilidade de a carregar para o cemitério que está longe. Assim, não a pode levar para o lugar onde ela pediu que a enterrassem:

“Enterrei hoje minha mulher (...) Enterrei-a eu próprio no fundo do quintal, debaixo da velha figueira. Levá-la para o cemitério, e como? Fica longe. [...] Não tenho forças e cai neve. [...] É inverno (...) Tiro a neve com a pá, traço o rectângulo e cavo. Dois cães [...] Babam-se e uivam sinistramente. (...) desaparecem ambos a ganir. E de novo o silêncio cresce a toda a volta, desde a montanha, que fico a olhar (...) Olho-a sempre, interrogo-a. Quando estou cansado de cavar, enxugo o suor e olho-a ainda. Um diálogo ficou suspenso entre nós ambos (...) Um diálogo interrompido com tudo o que aconteceu” (AB, p.9).

²³² R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.52.

A mulher é enterrada debaixo da figueira que há no quintal, sendo esta árvore símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, e das relações entre a Terra e o Céu²³³. Por conseguinte, é como se Jaime a deixasse num sítio onde ela pudesse ascender aos céus. No silêncio deste enterro, também se refere a palavra que ficou por dizer num diálogo que não terminou, como nunca termina, pois a morte leva sempre essa última palavra que ficou por dizer, esse último diálogo onde haveria sempre algo mais a dizer, mesmo que não fosse nada de novo. Leva a palavra. Fica sempre essa necessidade de a dizer. Mas dizer o quê? Não importa, o que for. Talvez uma despedida, um até logo. Um diálogo que resiste a aceitar a morte, que não aceita o fim da vida e permite imaginar que há alguma continuidade da vida. O diálogo que não nos faz sentir sós. Aquela solidão que nada parece amenizar, que faz sofrer como refere o protagonista:

“Estou só, horrorosamente só, ó Deus, e como soffro. Toda a solidão do mundo entrou dentro de mim” (AB, p.10).

A despedida visual também é referida pelo protagonista no enterro, momento doloroso que decerto remete para o fim, para o fim do corpo que deu vida àquela pessoa:

“Trago o corpo de minha mulher embrulhado num lençol. É estranho como pesa. Dir-se-ia que a terra o exige com violência. Gostaria de a olhar pela última vez, e no entanto não é fácil” (AB, p.10); “Mas quando vou a erguer o corpo, não resisto: subtilmente afasto as dobras do lençol. Então Águeda aparece-me à última luz da tarde de inverno. [...] Cubro-a de novo [...] que é que me assusta? Onde é que? É tudo tão grande. A noite cresce no céu, é necessário acabar tudo depressa” (AB, p.11).

É este o momento em que a morte se impõe como real, pois é a despedida da matéria daquilo que se conheceu. A dificuldade de aceitar a morte é revelada pelo protagonista com a confusão do medo de que o que carrega nos braços é-lhe tão familiar e, ao mesmo

²³³ J. Chevalier e A.Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

tempo, já nada é igual. É a confusão do parecer que é a sua mulher, mas ao mesmo tempo já não a reconhece no seu corpo. É o medo de pensar que já não existe, a confusão de pensar onde estará agora, porque o seu corpo já não responde. A confusão de uma interrogação que não chega a perguntar; a confusão da grandeza de tudo, quando a cova parece pequena. O protagonista quer que aquela situação acabe rapidamente, pois sente o susto de perder quem ama, sente-se numa avalanche de sentimentos onde ele se perde, sem saber bem o que perguntar, mas interrogando uma situação que não entende, onde não conseguiu ainda achar-se seguro e que o faz sentir diminuto. Esta confusão no momento do enterro, sobre o que se passa com a sua mulher morta, fá-lo interrogar-se primordialmente sobre aquilo que enterra, se será a sua mulher:

“Enterrei hoje minha mulher – porque lhe chamo minha mulher?” (AB, p.9).

Por um lado, afirma que morre porque a enterra; mas, por outro lado, é como se não aceitasse que “aquilo” seja já a sua mulher. É como se admitisse que aquele corpo já não pertence à pessoa que conheceu, como se seguisse a doutrina cristã e a fé na vida o leva a crer que ela já não está naquele corpo que não tem vida, que é apenas matéria. Este é o momento de transição em que a alma se descola do corpo e os vivos ainda estão apegados àquilo que é palpável, àquilo em que se traduzia a sua essência, àquilo onde se deu a sua existência. Contudo, ao mesmo tempo, há que descobrir uma nova realidade, que é a ausência da outra pessoa que o deixa, naquele corpo inerte que arrefece, e cuja presença surge agora de uma nova maneira, não palpável, invisível. Este processo torna-se confuso devido a uma incredulidade perante uma realidade que tem de ser aceite em pouco tempo e da qual o enterro é a confrontação final e derradeira.

O protagonista apresenta-se velho, cansado, confuso e interroga a verdade perdido no silêncio do olhar para o infinito onde está a montanha e a aldeia:

“Cansaço, decerto. E o orgulho. E o medo. Será tudo o mesmo? E a resignação, talvez, ou mesmo a plenitude. Estás velho, como o não sabes? Estás velho. Talvez seja assim a velhice: um esgotamento longo de tudo. E no centro, breve, uma verdade final. (...) – qual a tua verdade

final? Mas estou tão cansado. Agora não. Olho a aldeia abandonada, perdida na montanha, ouço o silêncio. E sinto-me aí disperso, irisado em espaço, íntegro e puro. E nu” (AB, p.10-11).

Despido da presença da mulher, da verdade, neste momento do enterro, está velho e cansado, esgotado de tudo. Está apenas ele, o seu ser puro, sem nada nem ninguém, tem-se apenas a si, já velho e esgotado, num espaço onde se perde em sentimentos que não parece ser capaz de definir, apenas os consegue interrogar, sem obter uma resposta que procura. Apenas o olhar fixo o segura. Essa procura do outro no que vê. E ao terminar o enterro, senta-se então a olhar:

“Entro enfim em casa e estiro-me num sofá, voltado para a janela de portas abertas. Para lá do grande vazio, os dois morros sobem pelo céu com uma alvura pálida. Ligeiramente parece-me que se movem quando os fito intensamente” (AB, p.11).

Finalmente, já instalado em casa, levanta-se, anda pela casa, ouvindo todos os sons que possa haver, chegando mesmo a pôr música no gira-discos numa tentativa de consolo e, depois, sai. O protagonista procura ouvir qualquer coisa no silêncio profundo que o invade, procura um eco, uma resposta, um “tu”, algo que lhe dê um contraponto para seu equilíbrio, algo que não o silêncio para não se sentir tão só:

“Mas de súbito ergo-me, percorro a casa escura no prazer e no medo de ouvir os meus passos. Ouço-os. São fortes, ó tu – tu quem? São fortes, ressoam pela noite (...) Uma alegria terrível inunda-me. É uma alegria absoluta, imperiosa e todavia calma como a lentidão da terra” (AB, p.12).

Primeiro, os passos que o dividem entre o medo de sentir um silêncio tal que até os seus próprios passos ouve e o prazer de sentir um ruído, um som que lhe faz companhia, que lhe dá prazer, alegria, tranquilidade, conforto. Depois, a música que vem da casa, trazendo, talvez, súbitas recordações que vêm como uma chama, uma onda de sentimentos que passa de repente, que quebram a tristeza da situação vivida com o laivo de uma sensação alegre que vislumbra na memória:

“...agora, nenhum rumor. Só a música. Vem pela janela [...] Estarei alegre? Um acesso de ternura. Passa como onda na aragem fria. De quem esta paz? Música triste como um alegria desesperada” (AB, p.12).

No entanto, tal como uma onda, essa alegria e essa paz atravessam a tristeza do “eu”, o qual volta depressa ao desespero do silêncio e da solidão que aquilo que está a viver implica. Essa “alegria desesperada” que é o retrato exato de quem sofre e, ao mesmo tempo, se pacifica com esses momentos doces que lhe vêm à memória, mas que em seguida trazem o desespero pela ausência, porque já não está, porque nunca mais os poderá voltar a viver, pois a morte leva-os com a pessoa que falece, restando apenas a meiga e áspera lembrança. Por último, o uivar dos cães na rua mistura-se com a música que vem da janela numa angústia e desespero:

“...um uivo subiu longo, angustiado. Vem dos fundos da serra, serpeia à sua volta, sobe ainda por sobre mim, em espiral. Outro uivo respondeu de longe, torneando pelo ar. Os cães (...) Deviam ter abalado há muito (...) estes ficaram (...) à espera do impossível. Agora os uivos multiplicam-se, envolvendo-se na música. Em giros lentos, sobem (...) circulam em torno da montanha, erguem o desespero até às estrelas” (AB, pp.12-13).

A angústia dum longo uivo e dos outros uivos consecutivos contagia o protagonista até o levar ao desespero da perda que vive. Mas sempre o olhar no céu, na esperança, na estrela, em que a presença da mulher pode ser transformado. Por fim, o protagonista na sua procura impaciente de preencher o vazio da morte que enfrenta, resolve dar uma volta pela aldeia onde acaba por ouvir uma badalada do sino da igreja estranhamente “no ar imóvel – o silêncio” (AB, p.13). Volta para casa, acende o lume e pensa que o melhor é dormir, pois está exausto: “Dorme. Estás tão cansado. Amanhã é um dia novo” (AB, p.13).

Jaime encontra-se realmente só após a morte do penúltimo habitante da aldeia que espera ainda ser repovoada pelo filho e pelos filhos dos outros que partiram, se voltarem:

“Voltarão à aldeia todos, os filhos deles, ou os filhos dos filhos, porque o mundo renascerá – voltarão?” (AB, p.43); “Abrirei um caminho novo, sobre a neve intacta” (AB, p.57).

Jaime também participará neste recomeço, lavrando o novo com as suas pegadas. Para Jaime é difícil o recomeço, olhando o cão, Médor assim o afirma, como se um animal não sofresse com a morte dos outros, ou como se se deixasse ir pela vida sem mais:

“Ah, se tu soubesses como é difícil recomeçar!” (AB, p.148).

Esta dificuldade de recomeçar talvez se prenda com as dúvidas do protagonista sobre a existência de Deus, pois, agora, tudo dependerá apenas do homem, sem a ilusão da origem do mundo explicada na religião:

“...onde a ilusão ainda é. Aqui, não. Há um mundo difícil a começar, sem deuses a prepararem tudo” (AB, p.175).

Já não haverá razões para tudo na vida do homem, que terá de aceitar a vida como ela é, aceitar a divindade que lhe corresponde, sem deuses.

O protagonista acorda no dia a seguir ao enterro, depois de uma noite mal passada. Acorda com a paisagem nevada e a campa de estacas do quintal por companhia:

“Dormi mal. Frio terrível (...) Dormi mal. [...] A roupa é bastante, mas deitei-me enregelado, os pés húmidos da neve. [...] Cai neve, olho-a. E os meus olhos são longos como a esperança do cão” (AB, p.21); “À porta de casa hesito. Foi uma boa ideia ter marcado a campa de Águeda com estacas. Assim, olho para lá e lembro-me – para quê? Às vezes penso que, se não forçasse a memória, a esqueceria depressa” (AB, p.22); “...a memória do homem é curta” (AB, p.19).

A morte de Águeda e o seu enterro são imortalizados na campa que vê e faz com que o protagonista reviva situações passadas. A memória é um exercício que ajuda a não

esquecer, a fazer com que a pessoa morta esteja mais presente, a mitigar a saudade. É neste exercício de memória que Jaime escreve, após enterrar Águeda, triste, perdido, só, mas na esperança de que apareça o filho que concebeu a Vanda, para repovoar a aldeia. A aldeia sofreu o progresso com a exploração das minas, o que trouxe mais gente e barulho. Vanda, mulher de um engenheiro que veio trabalhar na aldeia, esteve com Jaime nesta altura, tal como Ema. Depois, Vanda partiu com o marido, grávida de Jaime, e as máquinas pararam. Tudo o que existira relacionado com o progresso deixa de existir, ficando a aldeia outra vez parada, permitindo ouvir-se os sinos da igreja outra vez:

“Subitamente, um silêncio compacto, estagnado, prensado contra os ouvidos como tampas de algodão. O estrépito das máquinas, o rumor dos carros (...) deixa de toldar o céu, refluindo agora à quietude de outrora. De tempos já esquecidos, de novo a aldeia emergia assim aberta de pasmo e solidão” (AB, p.235).

Pouco a pouco, todos se foram embora da aldeia, sendo o Padre um dos últimos a partir depois da morte do pai de Águeda. Contudo, Jaime recusou o lugar de professor noutra escola e decidiu ficar na aldeia.

A aldeia fica deserta. Depois de diminuir o número de crianças, a igreja fica sem batizados para celebrar e a escola sem alunos, acabando por permanecerem ambas encerradas. As crianças desaparecem, o Padre vai-se embora e Jaime e os velhos ficam:

“...as crianças desapareceram da Escola, desapareceram da aldeia, não voltarão jamais. É o que sobretudo me arrepia – um mundo sem crianças. De um a um, os velhos emergem à superfície, são visíveis. [...] Imprevisto mundo de velhice, aparição de espectros, de múmias descarnadas. Olham desconfiados, incertos perscrutam o vazio [...] conversam pouco, estão ali. Olham vagarosos desde um tempo muito antigo, estranhos olham como estremunhados e interrogam sem dizer nada. Estão sérios, graves. Às vezes passa-lhes dentro uma memória e sorriem, ninguém sabe de quê” (AB, pp.266-267).

Jaime teme que as crianças desapareçam da aldeia, pois será o fim desta. Os velhos já só podem esperar a morte, sozinhos têm apenas as memórias para lembrar, o passado é o único que os faz sorrir e lhes preenche o vazio do futuro incerto que interrogam. Esperam a morte, mas sem saber o que será ou o que haverá após a mesma. Depois, vão morrendo todos e também o coveiro pelo que Jaime passa a enterrar os mortos:

“...sepulto a idade que se cumpriu” (AB, p.275).

É o corpo que envelhece apenas, mostra marcas do tempo e apodrece. A alma que o possui não envelhece, apodera-se só do corpo que é seu para viver a vida na terra.

4.2. O velório *Até ao Fim*

Neste romance, é tudo fruto da memória, a ação é mental, tudo acontece na mente. O narrador recorda grande parte da sua vida, principalmente, até à morte do filho. Transporta-se para um tempo passado, fazendo crer ao leitor que se trata do tempo presente, para imaginar que está no velório do filho, lembrando-se de cenas soltas da sua vida que acabam por explicar essa situação em que se encontra. A vida depois do enterro do filho é esperada com muita ânsia, há um desejo de que tudo passe depressa, porque também há uma certeza de que o futuro será melhor. A ação centra-se num homem que vela o filho até à missa de funeral que decorre de manhã:

“Estou à espera que o dia nasça e que o destino de Miguel se encerre de uma vez” (AAF, p.110).

O protagonista e narrador está sozinho no velório do filho, logo, não pode conversar com ninguém para passar o tempo, nem fazer mais nada senão esperar que a noite passe para se celebrar a missa e poder ir para casa descansar. Por esta razão, distrai-se a olhar para a paisagem que tem à sua volta, a capela ou as suas vistas, ao mesmo tempo que vai pensando: “Olho-a sempre, penso” (AAF, p.147). O protagonista divide-se entre o olhar e o pensar, sentindo um desejo em recomeçar:

“Olho o retábulo da Anunciação – ser eu o deus que vai nascer. [...] Sou novo, vou nascer da espuma das ondas” (AAF, pp.269-270).

O protagonista tem uma enorme vontade de deixar o velho para trás, de eliminar o passado, de renascer, de modo a sentir-se melhor, e parece que ele sabe que o conseguirá na companhia de Clara.

O protagonista vela o filho morto e conversa com ele durante um amanhecer que passa lentamente. Por isso, na ação, há o mundo ficcional inverosímil onde não se encontra um referente com o mundo real, pois os mortos não podem falar como o faz o morto deste romance:

“Passei a noite sozinho, fui um homem. Quero dizer fui perfeito. Não é que eu tivesse muito a conversar com o meu filho, que dorme ali no caixão. Mas o que houvesse a dizer era só entre os dois” (AAF, p.11).

A ação vai recair nesta conversa que pai e filho têm durante o velório, neste diálogo mental. Esta conversa dá-se devido à necessidade de explicarem as coisas que aconteceram durante a vida, de deixarem tudo clarificado:

“Havia um mundo a decidir apenas entre nós.

- Estava já decidido, tudo o mais foi palavreado
um mundo a decidir e tudo o mais era circunstância como num frente-a-frente político. E quanto ao palavreado decerto, mas tínhamos de nos explicar” (AAF, p.12).

Pai e filho dialogam ao longo de quase todo o romance até que o filho morto deixa de querer falar e adormece para sempre. Esta conversa vai-se interrompendo com as memórias do passado do protagonista e com as descrições do lugar onde está, ou seja, com o recordar e o olhar.

O motor deste diálogo é a enorme necessidade que o filho tem de falar com o pai. Porém, o protagonista não sente que tenha de dizer o que quer que seja:

- “ - Vê se acabas a merda do cigarro, tenho coisas a dizer. [...]
- Nunca mais acabas o cigarro. Quero conversar contigo.
- Já dissemos tudo o que havia a dizer.
- Não dissemos. E há coisas que não fiquei a saber.
- Por exemplo?
- Daqui a pouco que horas são? Daqui a pouco vêm os funcionários do enterro. Nunca mais voltaremos a falar. Vais sentir a falta do que não dissemos. Tu não gostaste nunca de conversar. Mas agora é diferente. Vais sentir a falta de não teres dito tudo” (AAF, p.13).

Há um forte apelo por parte do filho para dialogar. Chegamos mesmo a perceber uma irritação de Miguel, visto o pai achar que já não há nada para falar quando Miguel pensa que ainda há tanto por dizer. Miguel sente-se impotente perante esta atitude do pai, pois ele quer que o pai lhe conte o que não sabe, que se explique, e Cláudio atua como sempre, não querendo falar, o que desconcerta Miguel. No entanto, Miguel está morto e não pode falar pelo que tudo isto será fruto da imaginação do protagonista, o diálogo tem lugar na sua mente:

“Há o filho morto ali, há o turbilhão da memória que me submerge” (AAF, p.31); “...quanto tempo ainda? Estou sentado no degrau da capela, o corpo arrefece-me com o frio da manhã. E da vigília, do sono que não dormi e é frio também” (AAF, p.47).

O tema central do romance é o recordar de um pai, que não para de pensar, durante toda essa noite do velório do filho, numa capela. A ação física do romance é muito curta. O protagonista limita-se a entrar e sair da capela, onde vela o filho, para fumar um cigarro de vez em quando (“levei a noite a fumar” AAF, p.13).

4.3. O regresso *Para Sempre*

A ação do romance é uma recolha de memórias de uma alma que vai relembando toda a sua vida. A ação dura uma tarde, vai desde o calor mais sufocante de verão até à chegada da noite. Começa por chegar à casa onde viveu com a sua mãe e

com as suas tias quando era criança. O romance inicia-se num lugar onde o silêncio é mais do que profundo, com uma descrição onde o silêncio é inerente, é “súbito”, é “da terra”, é “mais desértico” (PS, p.9), profundamente enraizado na terra. Está sozinho, em silêncio profundo, num lugar abandonado. O protagonista chega à casa e abre o portão para estacionar o carro na garagem, mas depara-se com um jardim que faz prever o abandono de uma casa desabitada. Faz uma descrição pormenorizada do quintal, no exterior da casa:

“Em volta, o jardim imóvel no silêncio.” (PS, p.10); “...abro a porta do quintal. [...] É um jardim morto...[...] Uma selva bravia” (PS, p.9).

O jardim abandonado que o tempo foi transformando, destruindo; onde as plantas estão “secas, “selvagens”, “sem flores”. Mortas. Depois, entra em casa e percorre-a, abrindo as janelas para arejar durante a tarde. A casa fechada cheira a mofo, talvez também como o seu passado, há muito “fechado”, mas que irá reavivar através do espaço físico que agora o envolve:

“Tomo enfim a mala, subo os degraus, abro a porta da casa. Um odor espesso a um espaço selado, a mofo, a coisas velhas fermentando na sombra (...) Cheiro a madeiras apodrecidas, a lembranças coalhadas (...) O soalho range aos meus passos medrosos, o mistério ecoa na casa abandonada (...) Vou entrando em cada quarto (...) consigo abrir todas as janelas de par em par para o horizonte” (PS, p.15); “Tenho de ir ainda abrir as janelas do andar de cima. Sento-me à varanda – aqui estou” (PS, p.16); “ Há silêncio em toda a casa” (PS, 17).

Abre as janelas da casa para um espaço exterior que observa, como se abrisse a mente para um espaço do passado longínquo ali vivido, arejando a memória para o exterior de si, lembrando aqueles que fizeram parte da sua vida.

Ao longo do romance, o protagonista repete que tem de chamar Deolinda, avisá-la que está em casa, para ela pôr a casa em ordem, demonstrando a intenção de voltar à casa para habitá-la:

“Tenho de ir procurar a Deolinda ou talvez ela me procure, deve saber já que cheguei” (PS, p.23).

No entanto, não chega a falar com ela, fica apenas a intenção de a procurar. Tratar-se-á de uma intenção impossível de realizar? Deolinda assiste ao velório do protagonista. Será, talvez, esta intenção uma esperança impossível:

“Na solidão astral de uma tarde abandonada, na vertigem do fim, na esperança impossível de quem a esgotou (...) na absurda estupidez de se estar vivo sem vida em que se esteja” (PS, 177).

Chamar Deolinda talvez seja o desejo absurdo que tudo permaneça igual, uma forma de negação do fim da vida abandonada, impossível, esgotada, pois o que tem valor é a vida e não a morte:

“- Que problema de merda é esse do absoluto e da morte? (...)
- Que problema de caca é esse de desocupados? (...) Os teus problemas são um insulto para quem não tem que comer. Estou-me nas tintas para todo esse mistifório (...) Quero lá saber do depois do depois. Quero é saber do agora, aqui, quero saber de problemas concretos (...) Toda essa metafísica de merda” (PS, pp.153-154).

O protagonista despreza as questões misteriosas e abstratas sobre a morte, permanecendo ligado a tudo o que representa a vida. No entanto, ao falar de vida, a morte está implícita. A morte é uma constante durante a narração, seja porque o protagonista experiencia a morte de seres próximos, seja porque se imagina morto. Logo no primeiro capítulo, o protagonista lembra a morte de uma tia que o criou, a tia Luísa. No segundo capítulo, relembra a morte da mãe que enlouqueceu, e o pai que os abandonou, e conta que desde então está de luto. Posteriormente, vai recordando a morte do padre, de tia Joana, de Sandra, sua esposa, narrando também a sua própria morte.

O protagonista conta aquilo que conhece, prendendo-se à casa, a um quotidiano, às memórias e às necessidades de uma vida:

“Tenho tanta necessidade de estar contigo [...] Deixa-me falar já de ti [...] O que me existes neste instante, não é decerto o que foste. O que me existes é o que em mim te faz existir. [...] Mas estás morta, posso inventar-te agora como quiser” (PS, pp.59-60); “Tenho tanto que dar uma volta à vida toda” (PS, 61).

Existe num misto de um “eu”, para além da morte, e um “eu” que vive, que se move no espaço da casa e pensa, confundindo o leitor no real e na fantasia. Relembra as suas vivências passadas e aqueles que já morreram e reinventa esse passado, deixando indecifrável a fronteira da recordação e do imaginário. Recorda a mulher que amou, e com quem sobretudo deseja estar, mencionando a possibilidade de lhe escrever uma carta de amor:

“...talvez te escreva uma carta de amor” (PS, p.61).

Será talvez o protagonista de *Cartas a Sandra*, que chega à aldeia para viver o luto, que fica viúvo, num diálogo de alma?

A ação é circular, tal como em muitos romances vergilianos onde o protagonista apenas se mexe fisicamente, deambula, mas a sua mente vive numa irrequietude permanente. *Para Sempre*, começa com o protagonista a chegar a esta casa, que esteve fechada durante algum tempo, que parece quase abandonada. Chega numa “tarde de Verão, está quente. Tarde de Agosto. [...] Abro a porta devagar” (PS p.9). E termina no mesmo sítio umas horas depois:

“Vou fechar a varanda. [...] É uma tarde quente de Agosto, ainda não arrefeceu” (PS p.306).

O romance termina com o entardecer e o protagonista a fechar as janelas. Esta ação é paralela a outras ações que são lembradas no seu pensamento, imagens que tem gravadas na memória, como se fosse um balanço final, mas nunca tirando conclusões de nada. Tudo se fecha como num círculo, onde, quando se chega ao fim, se torna a começar, num movimento eterno, para sempre.

4.4. A escrita de *Cartas a Sandra*

No plano do presente, o narrador volta a ser um observador na aldeia, olhando, do sítio onde permanece fixo, para a paisagem e, mais uma vez, a montanha:

“...simplesmente olho a serra e não me canso de a olhar na sua imóvel magnitude, (...) olho a renovação dos campos pelas estações, forçando a atenção para isso, porque o que se vê muito não se vê, folheio mesmo alguns livros que já me não dizem nada no tudo que me disseram” (CS, pp.47-48).

O protagonista observa uma imagem parada que se renova, à medida que as estações vão passando. Não se cansa de a observar, como se procurasse ver alguma coisa nova nela, talvez, ver alguma coisa que nunca reparou para que tudo ganhe sentido. É uma imagem em que se fixa incansavelmente, que tantas vezes viu e que por isso, já é difícil poder descobrir algo novo aí ou que lhe transmita alguma sensação nova, porque o que faz parte da rotina banaliza-se ou porque a sua mente se desliga daquilo em que o olhar se fixa, como o olhar longínquo de quem cisma. O mesmo sucede com os livros que relê, que não lhe dizem nada. É como se fosse mais fácil ver aquilo que não é habitual, observando os pormenores, porque deixa de reparar naquilo que faz parte da rotina, não dando importância aos detalhes, a não ser num esforço de atitude contemplativa. O mesmo acontece com Sandra, com a rotina deixa de idealizá-la, tornando-se real, terrena e acessível. Por isso, relembra-a na juventude quando ainda o fazia vibrar de emoções. Ou diz vê-la melhor quando não tem acesso à sua imagem.

Assim, a mente de Paulo dispersa-se da paisagem conhecida rapidamente para o pensamento da mulher que a saudade faz desejar, incansavelmente. É num ambiente quente e rural que Paulo apenas a relembra, ao fechar os olhos, entregando a sua mente ao pensar e o seu corpo à moleza do calor:

“Cerro os olhos à dormência do calor e é sobretudo então que te vejo. Mas não te olho, vejo-te melhor sem te ver. Os meus olhos pesam

demasiado, têm de ser distraídos. E olharem sem ver para a tua essência se não dissipar. Ou vejo-te longe, na cidade (...), numa praia (...) para poderes existir na liberdade de seres. (...) onde vais? mas não me respondes [...] regressas, reentras em casa e eu percorro os quartos e as salas e não te vejo, não te ouço” (CS, p.52).

O protagonista vê Sandra no pensamento, não a observa numa fotografia ou imagem real, apenas a sente no seu pensar que surge mais facilmente com os olhos fechados, uns olhos que almejam o descanso da realidade que o envolve. A ação reinventada sobre o passado que narra sobrepõe-se à ação real do passado, transformando-se o recordar apenas na imaginação do presente. Assim, é difícil distinguir o que ocorreu daquilo que Paulo imagina ocorrer. Sandra não responde à pergunta de Paulo. Talvez Paulo imagine vê-la, por isso, não a vê, nem a ouve, porque não é uma recordação, é apenas imaginação. Não se sabe se é passado ou presente, mas o que é relevante é o facto de que, seja antes ou agora, real ou fictício, Paulo insista nesta questão de falta de diálogo, ressaltando a ausência real da mulher.

A ação do romance centra-se num protagonista que não para de pensar na vida que teve, naquilo que foi, naquilo que lhe aconteceu. Pensa naqueles momentos que pareciam importantes, que eram tão bons no passado, mas que, no momento presente, perderam toda a relevância e pode recordá-los friamente:

“Dou a volta a tudo o que me entusiasmou, ao que eu fui nisso em que fui, ao que me foi a vida toda quando aí fui, ao que me foi prazer convicção auréola – tudo passou. Um dia reparei. Tudo deixara de ter importância para a pessoa inteira que sou e ficava frio e manipulável como num jogo de pedras” (CS, p.134).

No romance, o narrador-protagonista pega em fragmentos do passado, como peças de um jogo, e transfigura-os num presente ardente e comovente. A Apresentação do romance, feita por outra personagem, serve de aviso ao leitor sobre o teor pessoal, emotivo e imaginário que caracteriza as cartas, que compõem o resto do romance. Na Apresentação, pondera-se a necessidade de quem escreve alterar a realidade por

exigência da criação narrativa, ou para fortificar a relação amorosa com a mulher que já faleceu:

“O que no *Para Sempre* pode sugerir o contrário suponho-o bem uma criação do imaginário de meu pai, uma forma de meu pai compor a narrativa ou talvez um simples estratagema de melhor firmar para si o amor de minha mãe já morta” (CS, p.19).

Xana, personagem que escreve a Apresentação e filha do protagonista, exprime a diferença da escrita e da realidade. Verifica um contraste daquilo que viveu com aquilo que o pai escreve, justificando esta diferença com a necessidade da criação da narrativa de ficção ou da afirmação do amor entre o pai e a mãe.

Na Apresentação de *Cartas a Sandra*, Xana explica a diferença que se encontra entre a ficção em *Para Sempre* e *Cartas a Sandra*, e a realidade no que se refere ao pai e à mãe. O pai refere que a mãe sentiu ciúmes, mas, segundo o que ela viveu, isso não terá acontecido:

“Jamais na nossa casa se avivou qualquer problema de ciúme” (CS, p.19).

Xana nunca se apercebeu da existência de ciúmes entre os pais ou de motivos reais que levassem a isso. O pai parece rebuscado numa razão que justificasse tal sentimento, mas ela não está de acordo que tenha havido ciúmes realmente, justifica, pois, que a personalidade da mãe não deixaria nunca que isso pudesse transparecer, mesmo que o sentisse:

“Jamais, aliás, suponho ser minha mãe tocada de ciúme, e sobretudo mostrá-lo, por julgar isso decerto uma fraqueza e ela ser, no seu corpo franzino, verdadeiramente uma mulher *forte*” (CS, p.19).

Xana mostra a diferença de perspetiva sobre uma relação que é vista de fora, uma filha que nunca notou o que, talvez, só o casal possa aperceber-se.

Após a Apresentação, segue-se um conjunto de cartas. Paulo, protagonista também do romance *Para sempre*, escreve à sua mulher, Sandra, morta há algum tempo. Não obstante, apesar de a sua morte, ela não se apaga da memória dele, pelo contrário, está presente em tudo o que o rodeia:

“...escrevo ao teu fantasma que me ensombra a casa e a vida” (CS, p.140).

A presença da mulher permanece na vida dele, como se ainda a visse pela casa ou influenciasse a sua vida. O corpo desaparece, mas o diálogo com a mulher é uma permanência constante. Por conseguinte, a ação deste romance trata sobre um homem que não esquece a mulher morta, a qual continua a sentir na sua vida. A presença da pessoa, agora morta, que tanto amou e a quem suplica pela sua companhia real, algo, porém, que é impossível:

“Era bom que tu fosses mais compreensiva e te sentasses aqui um pouco ao meu lado. E eu prometeria não dizer nada, era só estares.” (CS, p.151).

O protagonista deseja voltar a estar com Sandra, sentir a sua existência, mesmo sem lhe falar. Precisa de tornar a tê-la na sua vida. Como isso é impossível, as cartas são a única forma que encontra para estar com ela e, ao escrever, o protagonista afirma que voltará a escrever-lhe na certeza de que continuará a sentir a sua falta. No entanto, ao mesmo tempo que diz isso, interroga-se, deixando a dúvida sobre a certeza dessa ação futura:

“Voltarei a escrever-te – voltarei?” (CS, p.57).

A dúvida ensombra o presente quando se trata de futuro. Até que lhe passe a necessidade de estar com ela, continuará a escrever cartas para esgotar o sentimento de fascínio que nutre por uma mulher impossível, mas não sabe quando deixará de sentir esse aperto. A vida é uma incógnita, não há certezas. O futuro é incerto.

A escrita materializa a ligação do protagonista com a presença da mulher morta. As cartas funcionam como um diálogo profundo com ela em tom de desabafo, mas, na

realidade, são um mero diálogo com o seu próprio eu. O protagonista escreve-lhe para matar a saudade que sente e para se apaziguar:

“Querida Sandra. De vez em quando volto a perguntar-te porque te escrevo. Sei naturalmente que é para estar contigo. Mas há vida para além de nós...” (CS, p.133); “Assim eu te escrevo para te demorares um pouco” (CS, p.41); “Para voltares a existir no que escrevo de ti” (CS, p.42).

A escrita prolonga a relação com o ser amado, a evocação é a única forma de voltar a estar com a pessoa que já partiu. É uma forma peculiar, mas a única saída à necessidade que o “eu” sente de estar acompanhado. Paulo escreve para estar com Sandra. De alguma forma, a escrita mantém Sandra viva, não a deixa desaparecer totalmente:

“Mas há o meu desejo de te fixar na palavra escrita” (CS, p.116).

Paulo plasma o pensamento na escrita. As suas confissões agora não têm um olhar, um gesto ou uma palavra que o condene. O ato amoroso é reinventado. Sente-se mais próximo de Sandra e as saudades acalmam.

É através da escrita que trata de gastar essa memória que se torna obsessiva:

“Escrever-te. Possivelmente irei fazê-lo mais vezes até ver se no escrever se me esgota a tua fascinação” (CS, p.36); “Tudo isto é lamentável e triste, vale a pena recordá-lo? Mas talvez assim eu purifique todo o passado e tu fiques perfeita na minha memória de ti” (CS, p.63).

A recordação é triste. Já não há mais possibilidade de continuar a relação, o ser amado fica fixo, preso num passado, idealizado. Mas o recordar pode aliviar os sentimentos que o protagonista tem presos nessa imagem do passado. Através do recordar e do reviver, ele pretende gastar o fascínio, a tristeza e todas as palavras que ficaram por dizer, por medo da reprovação da mulher amada:

“Na tua morte. Escrever-te, escrever-te. Talvez te conte do muito de que não te contei e tu me não digas que tolice.” (CS, p.36); “Escrever-te. E dizer-te tudo o que nunca deixaste que te dissesse...” (CS, p.38).

A função da escrita é prolongar a palavra truncada, abrindo a possibilidade de um último diálogo para acabar de dizer tudo aquilo que ainda havia por dizer, pacificando-se com o ser amado numa relação póstuma. Na realidade, esta relação é entre um “eu” consigo mesmo e não com os outros, livre de inibições, sem medo do que os outros possam pensar. Trata-se de um diálogo catártico com ele próprio, para se pacificar, redefinindo-se e reestabelecendo-se num “eu” solitário, através da compreensão do seu papel nessa relação amorosa que existiu. O diálogo criado pelo protagonista é um monólogo que cobre uma necessidade que sente para compreender a vida. Esta necessidade é provocada pela morte da mulher que o deixa só, mas perante quê? Para quê? Por quê?

Em *Cartas a Sandra*, o protagonista vergiliano é um homem que amou uma mulher que idealiza, um homem que foi feliz, que tinha medo de perder uma mulher, que achava não merecer. Paulo dedica o resto da sua vida a recordar a mulher que amou e que jamais voltará. Ao escrever, fala essencialmente da sua relação amorosa com Sandra, resumindo qualquer informação que com ela não esteja diretamente relacionada:

“Xana conta a coisa largamente mas eu vou ser breve para estar a sós contigo.” (CS, p.121); “...vou-lhe pedir já que saia da minha conversa para estar só contigo. E basta-me escrever isto para me sentir estremecer” (CS, p.123).

Paulo quer estar com Sandra para digerir o que ficou truncado com a morte dela. A escrita vem preencher a ausência que sente do ser amado, portanto, concentra-se em Sandra. A escrita de um diálogo mental com Sandra transmite a mesma sensação que uma situação de diálogo real, por isso, assim que deixa de falar da filha e decide que o diálogo com Sandra é apenas sobre eles, sente um estremecimento, como se ficasse a sós com a mulher.

Escrever-lhe, pensar nela é que o faz sentir-se bem, pois é como se já nada valesse a pena e luta contra a sua tristeza, recordando-a, imaginando-a e transfigurando-a a partir das suas memórias. As cartas contam pouco da rotina de Paulo, pois são essencialmente o recordar, com muito amor e saudade, a esposa falecida e as reflexões sobre o que ele realmente amava nela:

“Não, não era a tua beleza que até provavelmente não existia. Era o teu ser invisível na sua visibilidade, não sei” (CS, p.137); “Mas agora que te relembro, o que sempre me aparece é a tua face sem tempo, a tua face gentil, a verdade impossível do teu ser” (CS, p.49); “Porque ao lembrar-te ou quando estás aqui comigo, o que me aparece é o imutável do teu ser” (CS, p.68).

O que ele lembra, realmente, é a essência do ser dela, aquilo que permanece igual ao longo do tempo. Não recorda os pormenores de um corpo, nem situações ou conversas específicas, mas é a propósito deles que revive a relação com a amada. Ele não relata, ele reinventa a partir daquilo que é fixo e pertence ao passado. Ele volta a sentir o “imutável” da amada e volta a amá-la de uma forma diferente daquela passada onde havia a presença física do outro.

Paulo realça o facto de amar o ser de Sandra, a sua essência, o invisível e não o seu corpo que a restringia a muito pouco. Não olha para fotografias para recordá-la, mas deixa-se levar num pensamento que não depende da sua vontade. Nestas cartas, o protagonista mostra-nos, também, o lado doce de Sandra, mas será que este lado existiu ou existe agora porque ela está morta e Paulo a idealiza? O facto de ela já estar morta leva o protagonista a desembocar numa idealização da mulher e a amá-la ainda mais nessa perfeição da irreabilidade:

“...o que flutua à minha volta é a tua irreabilidade para te amar como nunca te amei” (CS, p.152); “Tudo se agrava agora porque sei que jamais voltarei a ver-te” (CS, p.153); “Até que tudo em ti refluíu ao limite do teu real. Do teu corpo. De ti. Mas agora que te relembro, o que volta do que tu foste perdeu toda a realidade. (...) o que vejo é a tua imagem,

purificada na minha evocação, o como dizer-te? Vaporoso doce da tua essencialidade” (CS, p.54).

Ao não estar presente o ser amado, o “eu” amá-la-á de uma maneira distinta, mais exacerbada. Tudo se exagera ao não ter o outro a quem amar, ficando esse amor apenas na imaginação que flui, numa essência que desperta a existência irreal no imaginário do protagonista.

Ele ama a essencialidade invisível da amada. Anseia um amar onde o estar é suficiente, sem necessidade de dizer o que for, em silêncio, porque tudo se sente:

“E ficarmos assim em silêncio por já termos dito tudo” (CS, p. 69).

Ele refere um amor perfeito, onde a palavra não supera o estar. A palavra não é suficiente para expressar o profundo sentimento de amor, porque a sensação do amor verdadeiro correspondido, da união transcendente, é inexplicável. Logo, o silêncio é o espaço do sentir, o espaço da união divina. Assim, o ato amoroso entre o protagonista e a mulher é recordado por ele várias vezes, momento por excelência em que sente essa união impressionante que o invade, em silêncio:

“...e eu despia-te devagar e o milagre terrível acontecia como se só então acontecesse” (CS, p.67); “Era a nossa comunhão com a Terra, com o Universo, e o nosso amor entrava assim na ordem das esferas, das constelações” (CS, p.155); “unidos como dizer-te? Na transcendência de nós, na transfiguração de tudo o que pensássemos...” (CS, p.147).

Há o inexplicável de um sentimento profundo na relação íntima com o ser amado, a falta da palavra que traduza o sentir como se de um milagre se tratasse, uma comunhão transcendente de dois seres. Ele recorda a ligação que sentiu a Sandra no ato amoroso, essa proximidade do outro que, quando se ama, provoca um sentimento de união com o outro ser, e que é motivado pelas forças da natureza, integrando os dois seres em uníssono no cosmos.

Paulo deseja estar sozinho, porque, desta forma, consegue estar mais próximo da mulher, podendo reviver a relação com a amada morta, que é o que realmente quer. Para conseguir estar a sós consigo, volta ao sossego do campo, lugar da ação presente do romance, onde a ligação com as forças da natureza se intensifica e onde se estabelece uma comunicação interior:

“Porque na cidade (...) o que existe é o ser-se em relação e não a sós conosco. (...) por isso eu preferi regressar à aldeia a ficar na cidade (...) estar só comigo não é fácil” (CS, p.50-51); “Estou aqui no silêncio da Terra, ouço-me existir na dispersão de mim” (CS, p.53); “Mas como encontrar-te na agitação da cidade? Como ouvir sereno a tua voz naquele tráfego infernal? Chamo-te aqui e tu vens” (CS, p.66).

No campo, com o isolamento, ele encontra, mais facilmente no seu pensamento, a mulher agora morta. A solidão do campo realça os seus sentimentos, ouve-se a si próprio, tendo que lidar com o seu interior, único espaço onde a mulher continua a existir. Contudo, essa sensação intensa da mulher no interior dele embate na realidade do exterior, a morte, tornando difícil a vivência da sua interioridade.

No campo, consegue estar sozinho e sem barulho, sem pessoas que o distraiam, centrando-se na sua memória, no seu sentir, no seu luto, na sua saudade. Saudade que se apodera do protagonista. Torna esse desejo do passado numa constante, porque nunca realizável. Esse desejo irascível, voraz, devastador, que presentifica o passado, essa força invencível do desejo que consome a alma do homem, conseguindo tornar em presente o que um dia foi, permitindo viver o passado novamente, voltar a ter essa experiência outra vez, mas de outro modo. No entanto, a necessidade de que aquele exato passado regresse tal e qual torna a sua busca interminável. Há uma necessidade de voltar ao mesmo lugar, escrever cartas, ver fotografias, para que o passado que procura se vivifique e para que a alma se aproxime mais dessas sensações passadas. A experiência do reviver o passado é de uma importância fulcral para que o protagonista se liberte do passado onde a sua alma se prende, não aceitando a morte dos que partem, pois o vazio que fica preenche-o e domina-lhe a vida. O protagonista sente-se perdido e só, sem esses pilares que vão partindo, por este motivo, tenta recuperá-los. É, neste processo de recuperação, que surge a idealização de tudo o que já não está ou,

eventualmente, é aí que há o acesso aos verdadeiros sentimentos do seu coração e, também, emerge a sensação de que podia ter sido tudo diferente, como numa vontade de ter havido outro desfecho para evitar essa tristeza atual que sente. Acrescenta às vivências do passado as fantasias do imaginário, transfigurando e reinventando o passado em vivências presentes e futuras. A presentificação do passado, a presença tão intensa da essência da mulher agora morta, cuja existência sente prolongar-se no seu interior, também constituem essa procura de resposta à interrogação sobre a vida: quando começa e quando acaba.

5. Narração da memória transfigurada

A narração é de uma vida, logo, o que é contado, maioritariamente, pertence a um plano de passado evocado pela emotividade do momento presente do discurso: “Os factos narrados não se situam no presente, mas situa-se no presente *a emoção que os (re)cria*.”²³⁴. Isto faz com que a narrativa seja confusa, lírica, subjetiva, escrita por um narrador autodiegético, que se assume, muitas vezes, como o escritor, perdendo-se, confundindo-se, interrompendo-se, repetindo-se, omitindo-se, recriando-se, devido à emoção intrínseca do tema da narração. A memória e o imaginário, a realidade e a irrealidade, confundem-se.

A narrativa e a lírica unem-se nos romances, sendo a primeira como um pretexto para a segunda: “a narrativa, corresponde à situação de que o narrador partiu, (...) a lírica (...) corresponde ao ponto onde ele vai parar”²³⁵. O narrador-protagonista parte de uma situação que narra para acabar por navegar num instante que poetiza e onde permanece quase que num tempo interminável, que prolonga na insistência de instantes, que cristalizados, lhe tocam no seu mais íntimo e se traduzem nesse fluxo de um eu que poetiza, não avançando na ação, no agir, mas apenas no estar, “a ideia do *estar* contra o *agir*”²³⁶. Goulart defende que a narrativa vergiliana não é caótica, apesar de ser fragmentária, pois o protagonista tenta ir ordenando a desordem que surja, e que se inscreve num todo. A leitura da obra será também uma reordenação. “Vergílio Ferreira (...) nele se cruzam e confundem temporalidades distintas, a sua narrativa não chega a ser caótica”²³⁷.

Nesta tentativa de reordenação, o leitor depara-se com vários mundos narrativos possíveis que também se cruzam e confundem. Os romances introduzem o leitor num mundo divino, onde o protagonista sente o inexplicável milagre da vida. Há nele uma sensação forte e indomável sobre a divindade do ser que o transcende numa evidência súbita que tenta justificar com razões que não surgem e ideias que se gastam, não conseguindo uma palavra que a explique. Assim, sente na comunicação com a mulher, pelo toque ou pelo olhar, uma força divina para além de si e para além dela, que os

²³⁴ F. I. Fonseca, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992, p.59.

²³⁵ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.176.

²³⁶ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.173.

²³⁷ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.144.

integra numa Ordem invisível do cosmos. Há um desejo imenso de entender e possuir a totalidade do eu feminino, não só o seu corpo, como o seu inalcançável, aquilo que a diviniza. A alma dos mortos ganha vida e interage com o protagonista, através do diálogo, que parece ter ficado inacabado, como se de uma consciência se tratasse; ou através do diálogo de um profundo sentir, que se faz sem palavras. É impossível saber quanto de memória, de imaginação, ou de sentir verdadeiro há no que conta o protagonista. A existência de real ou imaginário ficará nas mãos do leitor e dependerá do seu horizonte de expectativas. A narrativa também chega a cruzar-se com o mundo real, incluindo informação sobre o autor e o romance que o leitor está a ler. O leitor terá de decifrar o tipo de mundo a que pertence o pensamento do protagonista, um mundo ficcional, ou mesmo fantástico, verosímil ou inverosímil.

5.1. O divino na narrativa: real ou imaginário?

Estando a literatura ligada à sociedade onde se inscreve, o conceito de representação da arte é influenciado pela visão do divino em cada momento. O conceito de natureza, o objeto que a arte imita, foi mudando ao longo dos séculos. Primeiramente, a arte é a imitação da realidade, segundo Platão. Para Aristóteles, a arte imita uma realidade criada numa relação pessoal com o artista e “En los últimos años de la antigüedad, Plotino escribió lo siguiente: *Las artes no imitan simplemente las cosas visibles, sino que llegan hasta los principios que constituyen el origen de la naturaleza*”²³⁸. Portanto, a arte é a imitação da natureza do mundo visível e do mundo invisível, onde o primeiro tem origem. Na *Odisseia* de Homero, há a representação do mundo terreno e divino com a interação de ambos. Na Idade Média, com a influência do Cristianismo, surge uma “natureza” que deve ser imitada e incluiu o Criador de todas as coisas, o Deus Supremo da Bíblia. A *Divina Comédia* de Dante representa o mundo divino que é invisível, eterno e perfeito. Na Idade Média, “Si el arte ha de imitar, que imite entonces el mundo invisible, que es eterno y más perfecto que el visible”²³⁹, podendo a arte ser mais perfeita que a natureza que imita, porque representa o mundo divino. No entanto, a partir do Renascimento, a natureza a imitar é apenas a da Criação

²³⁸ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Trad. Francisco Rodríguez Martín, 3.ª ed., Madrid, tecnos, 1992, p.329.

²³⁹ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, p.304.

de Deus, onde, de certo modo, o Criador está presente visto a natureza ser a Sua obra: “Dios es el Creador de la naturaleza, pero no forma parte de ella. No obstante, ha persistido la concepción de una doble naturaleza. Por una parte, la naturaleza (*naturata*) es la suma visible de las cosas (*summa rerum*), mientras que por otra es la fuerza que ha producido y produce esta suma (*origo rerum*). La segunda naturaleza, invisible y evidente sólo a la mente, constituye la fuente, la esencia de la primera”²⁴⁰.

Em todas as épocas, desde a Antiguidade Clássica, à Idade Média ou ao Renascimento, constata-se a ampliação linguístico-artística do mundo, que é evidente através das grandes obras, como retratam claramente a *Odisseia*, a *Divina Comédia* e *Os Lusíadas*. Constrói-se um mundo divino paralelo ao dos homens que, além do mais, tem a possibilidade de interação com o mundo terreno. O referente divino é produto da nossa imaginação e fantasia, pois “de Dios (Deitas) no sabemos lo que es, ni cómo es, sino *lo que no es, y cómo no es*”²⁴¹, criámo-lo como um “Ser superior, necesario, trascendente, ilimitado e infinito”²⁴² e “siempre quedará el misterio de cómo Dios, sin confundirse con las cosas, se comunica con el Universo”²⁴³. Em *Emílio, ou da Educação*, diz-se que “el mundo real tiene sus límites, el imaginario es infinito”²⁴⁴. Para além daquilo que é a natureza, o mundo visível, o homem tem a grande capacidade de imaginar não só o que existe, como também o que não existe. Cria, mediante a arte, “representações” sobre o real através da fantasia. O gosto pela imitação procede “del deseo de salir siempre fuera de uno mismo”²⁴⁵. A literatura permite representar variadas possibilidades concretizáveis neste mistério divino e eterno. Elas estiveram sempre presentes e ocupam grande parte da literatura, são fruto da própria condição humana.

Aristóteles considerou como *mimese* ou *imitação* artística do real a capacidade psicológica de reproduzir, de representar, destacada como ficção hoje em dia: “La moderna Crítica literaria denomina habitualmente con los términos de *fictionalidad* y *fiction* a dicha capacidad y a los productos del trabajo psicológico de construcción

²⁴⁰ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, p.328.

²⁴¹ A. R. Bachiller, *El ente, Dios y el Existencialismo*, Madrid, Editorial Pueyo, 1959, p.19.

²⁴² A. R. Bachiller, *El ente, Dios y el Existencialismo*, cit, p.62.

²⁴³ A. R. Bachiller, *El ente, Dios y el Existencialismo*, cit, p.49.

²⁴⁴ J. J. Rousseau, *Emilio o De la Educación*, cit, p.106.

²⁴⁵ J. J. Rousseau, *Emilio o De la Educación*, cit, p.142.

fantástica que son las *imágenes*”²⁴⁶. Paul Ricoeur concebía a mimese como ficção e não como realidade. A mimese não é “un desdoblamiento o una reduplicación de lo representado, sino un corte que separa la ficción de la realidad y que, por tanto, establece el área ficcional y la especificidad artística del texto, pues el autor construye por la mimesis referentes distintos de la realidad efectiva”²⁴⁷. Portanto, a mimese assume um papel de construção e não de reprodução da realidade: constrói uma realidade ficcional de um mundo possível. Além disso, a mimese está presente não só no autor que cria a obra, como também no leitor que a recria no processo de leitura: “la mimesis III determina la intersección entre el mundo del texto y el mundo del receptor, la cual permite la reconstrucción referencial por parte de éste y, en definitiva, la comprensión del texto literario”²⁴⁸.

Assim, a arte engloba o real e o irreal, sendo a realidade apenas um referente da mesma: “Respecto al marco referencial del argumento novelesco, K. Popper distinguía tres tipos de mundos: el físico, el de los estados mentales y el de los productos mentales. Otros autores como L. Dolezel y Th. Pavel incluyeron dentro de los mundos posibles de la ficción los análogos al mundo real y los ontológicamente imposibles; de manera que cada universo de ficción encierra acontecimientos, personajes, estados e ideas cuya existencia se mantiene al margen de los criterios de verdad o falsedad, de su posibilidad o imposibilidad, en la realidad efectiva. Es decir, la ficción posee su propio estatuto: los *mundos posibles*. Para P. Ricoeur la realidad humana es así el horizonte último e inevitable de la obra de ficción, y su significado surge de la relación entre esos dos mundos: el fantástico creado por su autor y el mundo real o sensorial”²⁴⁹. Deste modo, o divino entra no “mundo possível” construído pela arte, não havendo uma fronteira clara entre a realidade e divino, já que este é movido pela fé e não pelo mundo visível.

Como afirma Tomás Albaladejo, “escribir es construir el mundo, es construir parcelas de mundo y es destruir nuevos aspectos de éste”²⁵⁰. Deus, os deuses ou um ser

²⁴⁶ A. García Berrio e T. Hernández Fernández, *Crítica Literaria – iniciación al estudio de la literatura*, cit, p.160.

²⁴⁷ T. M. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Taurus, Madrid, 1992, p.35.

²⁴⁸ T. M. Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit, p.41.

²⁴⁹ A. García Berrio e T. Hernández Fernández, *Crítica Literaria – iniciación al estudio de la literatura*, cit, p.312.

²⁵⁰ T. M. Albaladejo, “Retórica y propuesta de realidad (La ampliación retórica del mundo)” in *Tonos Digital - Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º1, Universidad Autónoma de Madrid, Março 2001, p.1.

superior pertenecen a essa criação de mundo e ao não serem físicos, a sua referência é cultural, de âmbito religioso, de suprema crença íntima: “Aunque el concepto “Dios” correspondiera a un ente identificable, su funcionamiento semiótico, su fuerza comunicativa no estaría producida por ese referente, sino por el acervo cultural creado en torno a “Dios” a lo largo de la historia. Que este acervo es arbitrario lo muestra el que no hay una sola idea de Dios, sino muchas [...] La convencionalidad de la idea de Dios no la hace menos efectiva a nivel personal y comunicacional y pensamos o reaccionamos emotivamente ante Dios no pensando en su referencialidad, sino en su significación cultural en las implicaciones de ese concepto en la historia general de la humanidad y personal del individuo. La esencia del objeto semiótico no es su adecuación a un referente, sino su propio contenido como unidad cultural dentro de un grupo o sistema mayor de unidades culturales conectadas entre sí”²⁵¹.

Na distinção dos géneros literários, Rodríguez Pequeño amplia a teoria dos mundos possíveis de Tomás Albaladejo para facilitar a definição da literatura fantástica, ao apresentar esta certa verosimilhança. Considera que o modelo de mundo fantástico se deve dividir em dois tipos: o verosímil e o inverosímil²⁵². A sua nova proposta de modelos do mundo teria quatro tipos que denomina do seguinte modo: “el tipo uno es el de lo verdadero; el tipo II, el de lo ficcional verosímil; el tipo III, el de lo fantástico verosímil; y el tipo IV, el de lo fantástico inverosímil. La diferencia entre los tipos I y II es la ficción; entre los tipos II y III, la transgresión; y entre los tipos III y IV la verosimilitud”²⁵³. O verosímil deixa de corresponder apenas ao ficcional e o fantástico deixa de ser sempre inverosímil, pois abre-se uma nova possibilidade de um mundo verosímil, mesmo que fantástico.

O divino pode corresponder ao fantástico inverosímil, ao fantástico verosímil e ao ficcional verosímil, dependendo de como se representa o divino e da fé de cada

²⁵¹ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, Londres, Tamesis books limited, 1985, p.61.

²⁵² “La posibilidad de unas construcciones ficcionales no miméticas verosímiles puede quedar reflejada en un desdoblamiento de tipo III de modelo de mundo, del mismo modo que en el tipo II se distinguen las construcciones con alto grado de verosimilitud de las que tienen un grado bajo de verosimilitud. Diríamos entonces que dentro del tipo III de modelo de mundo hay construcciones que presentan grado cero de verosimilitud y otras que presentan cierto grado de verosimilitud”. J. Rodríguez Pequeño, *Géneros Literarios y Mundos Posibles*, Madrid, Editorial Eneida, 2008, p.184.

²⁵³ J. Rodríguez Pequeño, *Géneros Literarios y Mundos Posibles*, cit, p.185.

leitor, porque “La realidad no es lo que sucede, sino lo que creemos que sucede”²⁵⁴. Uma ilha repleta de divindades para receber marinheiros, onde deuses e humanos se juntam e mantêm contacto físico, como sucede na “Ilha dos Amores” d’*Os Lusíadas*; ou um homem prisioneiro de deusas numa ilha, como sucede a Ulisses com Calíope, na *Odisseia*, parecem situações, francamente, fáceis de classificar como fantástico inverosímil. Porém, existem certos casos em que a escrita não é suficientemente clara para permitir ao leitor distinguir a que modelo de mundo deveria corresponder a representação do divino. Hoje em dia, parece óbvio que o mundo possível criado por Dante na *Divina Comédia* corresponde ao fantástico inverosímil, visto as pessoas parecerem não acreditar na ideia de inferno, purgatório e céu, pelo menos como surge no romance. No entanto, será que numa sociedade profundamente crente, na Idade Média, a classificação seria igual? Ao serem tremendamente crentes, tendo a religião uma influência total na sociedade, o provável seria considerar o mundo ficcional como verosímil, variando, talvez entre ficcional ou fantástico.

Rodríguez Pequeño aponta o facto de Campra abrir a possibilidade de uma classificação diferente de mundo possível para a mesma obra, onde o discurso interrompido e inexplicado, o que não é dito, os vazios, são deixados numa narrativa que pertence, ao leitor, completar²⁵⁵. O tipo de mundo ficcional tem de ser definido pelo critério do leitor, agente conclusivo da narrativa, elemento criador de um fim através da sua interpretação. Ao leitor vergiliano, é-lhe oferecido o signo e sinal nos romances para ele, habilmente, ir sentindo e construindo a revelação daquilo que a escrita apenas faz alusão, sugere: “A funcionalidade dessas zonas de ambiguidade criadas pela suspensão frásica (...) é pelo menos elucidativa quanto à necessidade de uma leitura não linear, quer do sinal (visível) quer do signo (invisível) que o romance nos vai paulatinamente revelando e propondo”²⁵⁶. É uma escrita que se interrompe constantemente, elíptica, alusiva, criando o vazio a preencher nos monólogos interiores da narrativa de expressão lírica, que o leitor tem de tornar coerente no seu processo de leitura.

²⁵⁴ J. Rodríguez Pequeño, *Géneros Literarios y Mundos Posibles*, cit, p.142.

²⁵⁵ J. Rodríguez Pequeño, *Géneros Literarios y Mundos Posibles*, cit, p.137.

²⁵⁶ M. F. Martins, *Sombras e Transparências*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p.139.

5.2. A escrita - fragmentos de uma totalidade

“...uma narrativa fragmentada (...) tem de seleccionar e ordenar os elementos dispersos para que no fim se consiga a totalização” (CCIII, p.98).

A narrativa vergiliana denota a urgência de contar, em simultâneo, tudo o que surge no pensamento do narrador-protagonista, de modo a estar mais próximo do real e poder ser mais verdadeiro, dificultando a tarefa da ordenação e classificação daquilo que é narrado. No entanto, é impossível descrever a complexidade de tudo por inteiro tal como o narrador-protagonista vive cada momento, pois, a narrativa não passa de um conjunto de fragmentos aos quais se junta, também, aquilo que não é dito, sendo uma tentativa de pôr em palavras o sentir por inteiro da personagem.

O leitor deduzirá a verdade do que é narrado, não correspondendo isso à verdade do narrador-protagonista, mas à sua própria verdade oriunda da interpretação da escrita. Vergílio Ferreira explica, no *Diário Inédito*, que “A palavra é um espartilho das ideias – diz-se. É pior. Não só uma ideia fica deformada na palavra, como isolada irremediavelmente de quantas ideias lhe pertencem. Olho este cinzeiro (...) A um único golpe de vista ele surge-me inteiro e de uma vez, com a sua massa preta escavada (...), um rebordo (...), três regos (...), e o mais que não digo. Quando acabasse de o descrever, ele seria um conjunto de parcelas incompletas, de que o leitor faria a soma. Mas quando eu o vejo, ele é logo mais que uma soma e com todas as parcelas, porque é uma presença bruta, inteira, onde não há principal e secundário”²⁵⁷.

O narrador-protagonista tem dificuldade em expressar essa “presença” que sente em palavras, especialmente, no que diz respeito aos seus sentimentos: “Se, com um simples objeto, isto é assim, mais grave é o problema com os sentimentos, os estados de espírito. Quem fala ou escreve, extirpa de um meio complexo, unidades de pensamento ou de sentir (...) É um crime e uma mentira”²⁵⁸. Por conseguinte, o silêncio da obra vergiliana tem um papel de destaque na comunicação profunda, já que as palavras deformam a realidade e isolam o que se insere no inteiro de um todo, sendo impossível dizer por palavras o pensamento ou o sentir exatos do protagonista. As experiências

²⁵⁷ V. Ferreira, *Diário Inédito*, 2.^a ed., Quetzal Editores, Lisboa, 2010, p.150.

²⁵⁸ V. Ferreira, *Diário Inédito*, 2.^a ed., Quetzal Editores, Lisboa, 2010, p.150.

mais profundas do narrador-protagonista carecem de palavras, a comunicação estabelece-se em silêncio num sentir intraduzível. Steiner, citando Ionesco, explica que a banalização da palavra dá origem a um silêncio mais capaz de expressar o sentimento profundo do homem: “No hay palabras para las experiencias profundas. Cuanto más trato de explicarme, menos me comprendo. Naturalmente que no todo es imposible de decir con palabras: únicamente la verdad desnuda”²⁵⁹. O silêncio é um dizer diferente da palavra, mas significativo. O leitor terá de ter em conta as palavras ditas e aquelas que o protagonista de *Para Sempre* tanto procurou.

Problematiza-se a fiabilidade das palavras na descrição de cada momento devido à complexidade de transmitir tudo o que pode sentir-se, em simultaneidade, num instante, pois a escrita ordena e classifica em principal e secundário, devido à impossibilidade de dizer tudo de uma vez. Referindo-se à situação presente que vive, afirma-se que “Tudo isto é exato e simultâneo. Como descrevê-lo, porém, sem lhe destruir a interpenetração e a verdade de ser simultâneo?”²⁶⁰. Portanto, a escrita obriga a compartimentar as vivências do protagonista, perdendo-se a verdade da realidade sentida na escrita. No entanto, a escrita desempenha uma função clarificadora, esclarecedora no escritor. O protagonista tenta compreender a vida através das suas vivências no mundo, traduzidas em escrita, para poder ver-se de fora para dentro, uma forma mais objetiva que lhe possibilite ver-se melhor para estruturar a sua problematização de maneira a alcançar um autoconhecimento.

Popper declara que “o ego ou eu resulta do modo como nos vemos a partir do exterior, inserindo-nos, portanto, numa estrutura objetiva. Uma tal visão só se torna possível com o auxílio da linguagem descritiva”²⁶¹. Na tentativa de resolução da interrogação insistente sobre “Quem sou?”, o protagonista vergiliano discorre através da escrita sobre o seu passado, mencionando os lugares, as pessoas ou as vivências mais marcantes, assim como o momento presente que vive, demarcando, claramente, a situação que vive com os seus pensamentos, reflexões e imaginações. Quanto ao futuro, pouco diz, pois não é este a causa de ter chegado onde está, e ser quem é, mas a

²⁵⁹ G. Steiner, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Editorial Gedise, S.A., 1994, p.83.

²⁶⁰ V. Ferreira, *Diário Inédito*, 2.ª ed., Quetzal Editores, Lisboa, 2010, p.150, p.151.

²⁶¹ K. R. Popper, *O conhecimento e o problema corpo-mente*, Lisboa, Edições 70, 1996, p.137.

esperança que deposita nele ajuda a construir a sua estrutura como indivíduo que vai elaborando na escrita.

José Antunes Sousa afirma: “Nota-se-lhe aquela espécie de oscilação inquieta, sanguínea, entre um movimento centrípeto sem tréguas, próprio da clausura de uma consciência solipsista (...) e um outro movimento, centrífugo e “ilusório” pelo qual o “eu” se experimenta invencivelmente solicitado pela (im)possibilidade de “uma evidência final... a do horizonte dos horizontes” (CF, p.29)”, um vislumbre assintótico de um “além” que, por desgraça, se estampa no muro opaco e último da morte”²⁶². Nas obras em análise, qual dos dois movimentos prevalece? O movimento ilusório da impossibilidade vista como a única possibilidade para evitar o sofrer, não desembocando assim no muro da morte que corta a imaginação e suga o narrador-protagonista para a realidade presente? Será que o narrador-protagonista salta esse muro com a força da fé, prosseguindo o seu caminho? Passará do caminho carnal conhecido ao espiritual por conhecer?

“Conheço os caminhos como o impulso do meu sangue” (AB, p.60).

“...nem o vulto breve de alguém, só o silêncio do caminho” (PS, p.35).

Em *Cartas a Sandra*, já não há o desespero, a solidão, o sofrer que advém da realidade do fim da vida, mas um narrador-protagonista que prefere acreditar, que sente a força da transcendência, do divino da vida, mesmo que, por vezes, o fim da vida o assalte. O próprio título já indica a rejeição da morte como fim, cartas a alguém que morreu. Títulos que vislumbram o horizonte, o além desse horizonte, nas estrelas, no sempre, na alegria, na aparição, na mudança - em vez de fim. O uso de “final” ou “fim” não se circunscreve a um ponto concreto, centrado no ato da morte, mas refere-se a um percurso de vida (*Até ao Fim*) ou é acompanhado do transcendente, através daquilo que a música significa (*Cântico Final*).

José Antunes Sousa afirma que: “É como se o homem vergiliano se realizasse apenas no destino de desejar realizar-se no ato de sonhar, mas não na concretização do sonho que sonha.”²⁶³. O narrador-protagonista usa a imaginação para criar uma nova

²⁶² P. Calafate, *História do Pensamento Filosófico Português*, cit, p.440.

²⁶³ P. Calafate, *História do Pensamento Filosófico Português*, cit, p.440.

realidade, onde digere o passado, que lhe provoca uma enorme necessidade de parar, pela incompreensão da dor que se instala no seu “eu”. Esse estado de imaginação, de sonho, onde refaz um passado revivendo-o no presente, não cessa até gastar as vivências dolorosas do passado, para tentar decifrar o sucedido. É apenas o novo que fará com que o narrador-protagonista se desinstale desse estado reflexivo e sonhador, ou ele julga isso, palpitando sempre a esperança no futuro que trará algo diferente, conduzindo-o à saída deste movimento centrífugo que não lhe permite avançar e cumprir a sua vida.

5.3. Desordem a ordenar

Ao longo dos tempos, o papel do narrador foi-se transformando, havendo uma dependência cada vez menor deste. Como afirma Navajas: “Sin pretender establecer una ley absoluta, podemos decir que la ficción ha seguido una orientación hacia la minimización del narrador, favoreciendo la disminución (en algunos casos la total desaparición) de su presencia.[...] La novela se ha desarrollado hacia la eliminación del narrador”²⁶⁴. O romance do século XX será prova da ausência ou quase ausência do narrador. A presença de um narrador onisciente no romance assinalava um significado único e dava ao leitor uma perspectiva neutral que acaba por ser falsa, pois todo aquele que narra tem o seu ponto de vista. Por isso, na “novela posclásica [...] un propósito determinante de la ficción debía ser la consecución de la no narración absoluta, el desarrollo del discurso a partir del discurso mismo sin la intervención del narrador. Esta novela ha juzgado la presencia del narrador como una injerencia no necesaria, como un modo de naturalización del texto que lo hacía inteligible por medios que falsificaban su naturaleza”²⁶⁵. No romance vergiliano, há o discurso de um narrador autodiegético onde a voz narrativa coincide com o ponto de vista, pois a expressão de quem sente vem da perspectiva de visão que é dada ao leitor, o qual poderá criar a sua própria interpretação devido à subjetividade da voz.

Navajas classifica três modos narrativos²⁶⁶: a narração explícita; a narração encoberta; e a não narração que define também como o ponto zero da narração. Este

²⁶⁴ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.138.

²⁶⁵ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.159.

²⁶⁶ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.137.

último tem o seu apogeu no romance do século XX, onde algumas obras optam pela ausência total do narrador. O romance epistolar ou diarístico, o solilóquio e o monólogo interior, e, por último, o fluxo da consciência são exemplos deste modo narrativo em que o narrador tem uma presença mínima. O romance vergiliano tem um pouco de cada género, o que atribui ao romance uma maior complexidade na apresentação da interioridade. Tal como no diário, há um narrador que conta um passado com o objetivo de recordar, não se dirigindo a um público que não seja ele próprio. Para além da vida exterior, o protagonista narra uma vida interior. O discurso da mente da personagem é a principal característica do fluxo de consciência e do monólogo interior onde o pronome será de primeira pessoa. Estes géneros de romance, apesar das semelhanças que apresentam, distinguem-se, tendo o diário e o monólogo interior uma forma ordenada onde os factos são articulados ordenadamente ou o próprio discurso mental é ordenado linguística e semanticamente.

Porém, o fluxo da consciência é incapaz de ser ordenado: “La mente que genera el discurso es demasiado confusa e instintiva como para articular su discurso verbal y sus sensaciones preverbiales en periodos lógicamente encadenados”²⁶⁷. O pensamento pode ordenar-se, mas a consciência é desordenada por natureza. Distingue-se o pensamento da consciência, porque esta é imediata, instintiva, não é verbalizada, ao contrário do pensamento que se verbaliza e analisa: “El flujo de la conciencia incluye las percepciones e impresiones de los sentidos y de los impulsos o reacciones psicológicas de naturaleza automática, previos al análisis. A diferencia del pensamiento, este material psíquico no ocurre verbalizado, no se concreta en la mente del personaje en palabras. [...] La ficción novelística debe usar necesariamente de las palabras para reflejar este contenido de la conciencia no verbalizado”²⁶⁸. Por conseguinte, a narrativa do romance será, por vezes, ilógica e incoerente, por refletir a consciência que tão dificilmente se verbaliza de um modo fiel.

Apesar do romance vergiliano apresentar algumas características dos géneros acima descritos, identifica-se mais com o fluxo da consciência devido a uma predominante desordem na sua narrativa, que se constrói sem uma orientação pré-estabelecida, apresentando-se aparentemente ilógico e revelando fielmente a intimidade

²⁶⁷ G. Navajas, *Mímesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.175.

²⁶⁸ G. Navajas, *Mímesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.173.

mais profunda da consciência do narrador-protagonista. Navajas define um discurso do fluxo da consciência²⁶⁹ que se adapta ao discurso vergiliano. Vergílio Ferreira destaca o pensamento, a consciência e as reflexões pessoais do narrador que, desordenadamente, se baralham com as histórias que vai contando à medida que surgem na sua memória. Isto dará origem a um caos diegético e a um discurso fragmentário e lento com um “ritmo remansado, para transmitir mejor el efecto de calma”²⁷⁰, que encaminham o leitor para uma leitura pausada que abre um espaço para a reflexão. Como afirma Navajas, o romance “cumple una función, si no precisamente terapéutica, sí orientadora en el sentido de que puede contribuir de manera eficaz a elucidar intrincados procesos de la mente del sujeto y de las relaciones humanas. Puede desarrollar en el lector el discernimiento de aspectos del comportamiento humano que es necesario conocer bien para potenciar la propia personalidad”²⁷¹.

Logo, é como se através dos outros presentes na ficção, que encontramos na ficção, o leitor pudesse conhecer-se melhor pela comparação com um outro “eu” que também se procura. O diálogo entre o texto e o leitor tem “una función, similar a la psicoanalítica, de reconstrucción de la narrativa interior de la vida del sujeto”²⁷², pois como diz Vergílio Ferreira, a arte “é a projecção de nós próprios, a realização do que em nós é confuso, a explicitação e escolha do que em nós é vasto e indeterminado”²⁷³. Consequentemente, é através da arte que o “eu” pode ver-se mais claramente. No

²⁶⁹ “El flujo de la conciencia presenta un material más amplio que el monólogo y lo hace por medio de una presentación del discurso mental en forma no organizada unificadamente. En el discurso se usa como método predominante la asociación libre, que preserva el movimiento incoherente e ilógico propio de una parte importante de la actividad mental. El pensamiento del personaje del flujo de la conciencia no está dirigido hacia un fin concreto al modo del pensamiento analítico, sino que deja que su discurso progrese al azar, sin una orientación predeterminada. [...] la incoherencia y la arbitrariedad no podrían conducir a resultados rigurosos como los del pensamiento que se ajusta a un método racional. [...] Los personajes que actualizan el flujo de la conciencia en el texto ficcional no aspiran a la consistencia del discurso mental que responde a un proyecto prefijado. Y, sin embargo, estos personajes ponen al descubierto una parcela de la conciencia humana que escapa a otras aproximaciones. El flujo descubre la intimidad más profunda de la conciencia, en su actividad tal vez más significativa, porque se produce con mayor independencia de la influencia de las formas de la censura del super-yo. La arbitrariedad, la desorganización son un signo de honestidad, de ausencia de mecanismos autodefensivos. De la misma manera que el método psicoanalítico aspira a descubrir el trauma del analizando precisamente en su material psíquico menos evidente y comprensible, los personajes del flujo de la conciencia nos ponen en contacto con un mundo en el que las represiones y las racionalizaciones han sido eliminadas o reducidas, y en donde es posible alcanzar una verdad humana, tal vez más elemental, pero también más esencial” (G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.172-3).

²⁷⁰ R. Gullón, *La Novela Lírica*, cit., p.63.

²⁷¹ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.90.

²⁷² G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.91.

²⁷³ V. Ferreira, *Espaço do Invisível V*, cit., p.25.

romance, há um “eu” no mundo que pensa sobre a sua vida, o seu ser, de modo a tornar explícito o que é, na tentativa de compreensão desse diálogo entre a morte e a vida.

A narrativa deste romance não segue o modelo a que o leitor está habituado, pois “os narradores vergilianos produzem um horizonte de expectativas deceptivo perante a narrativa canónica, ordenada cronologicamente”²⁷⁴. O narrador não narra uma história com princípio, meio e fim em que o leitor termine a leitura e possa resumir facilmente a história do romance que leu, como o faz habitualmente com outras obras. O leitor lê os primeiros capítulos e sente-se perdido, procura um enredo que terá um desenlace no fim do romance, mas não o consegue definir. Devido à dificuldade de penetrar no discurso, o leitor pensa que não está a compreender o texto e começa a interrogar-se, ao passar o meio do romance, por que é que ainda não sabe dizer sobre o que trata a obra. Isto, porque a narrativa não está ordenada cronologicamente, enreda o passado e o presente, o diálogo e a prosa, uma história com outra, uma descrição com uma reflexão, desconcertando o leitor que se vai deixando levar como num barco à deriva, esperando que tudo o que é dito o conduza, nalgum momento da narrativa, a uma conclusão. O leitor sente-se como um ignorante a observar um marinheiro a dar voltas a uma corda para dar um nó complicado, que depois de muitas voltas acaba por não dar nó nenhum, pelo menos é a impressão que é dada e a corda parece ficar como estava.

As narrativas de *Alegria Breve*, *Para Sempre* e *Até ao Fim* são circulares. Em *Alegria Breve*, a narração começa onde acaba, dando-se a repetição da ação, mas agora mais detalhadamente, como se voltasse ao princípio. No entanto, no primeiro capítulo ele diz “enterrei” e, no último, “vou enterrar”, quase fazendo do enterro uma prolepse logo no início do romance. *Para sempre* começa com as mesmas palavras com que acaba, “Para sempre. Aqui estou.”, sendo estas as primeiras palavras do capítulo 1 e “Aqui estou. Na casa grande e deserta. Para sempre.” as últimas palavras proferidas no romance. Em *Até ao Fim*, há um capítulo final que se distancia do plano presente, sendo um momento posterior.

²⁷⁴ C. M. F. Cunha, *Os Mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*, cit, p.20.

5.4. Presença do real, irreal ou divino

Em *Para Sempre*, no plano do presente, o protagonista deambula pela casa onde acaba de chegar e tem de arejar. É a partir dessa movimentação pausada, lenta e demorada, que traz recordações, interrompida pela contemplação e reflexão, que constrói o seu discurso: “Em *Para Sempre*, (...) a narrativa constrói-se ao ritmo dessa viagem pela casa e não pela sucessão cronológica dos eventos de que, só no fim e vagamente, é possível fazer uma ideia. [...] A viagem pela casa, desde o abrir da primeira porta ao fechar da última janela, é coincidente com outra viagem pelo espaço construído – o discurso”²⁷⁵. O mesmo sucede nos outros romances em análise, onde o protagonista passa uma parte do dia numa situação de solidão num lugar restrito, movendo-se pouco e onde poucas acontecem nesse plano de presente. Porém, é a partir dessa situação que vive no presente que brotam os planos do passado e do futuro integrados no agora vivido pelo narrador-protagonista.

As narrativas dividem-se em três planos. O romance *Até ao Fim* divide-se nos planos seguintes: o velório, a memória e a reflexão durante o velório, e o depois deste. Todos pertencem ao passado, mas fazem crer que o velório pertence ao presente, através do uso do presente verbal. Consequentemente, tudo o que é anterior pertence ao passado e narra-se com o passado verbal e o que é posterior refere-se ao futuro, mas tem estruturas verbais de presente, para além de futuro, o que leva o leitor a duvidar se existem recordações que fazem parte da vida do protagonista após a manhã do funeral. A narração do velório dura desde o início até quase ao fim da obra, pois há apenas um capítulo final que revela o estado de espírito da personagem depois do funeral do filho. A narrativa começa com o momento da noite do velório:

“À porta da capela, olho à volta o horizonte nocturno, olho o céu cheio de estrelas” (AAF, p.11).

Este momento alarga-se quase até ao fim da obra e termina com o funeral nesse dia de manhã:

²⁷⁵ A. da S. Gordo, *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*, cit., p.91.

“Mas ouço o rumor de um carro que se aproxima, olho, é a carrinha dos mortos. Saiu da estrada, meteu pelo caminho que vem para cá. Depois parou. Destrancaram as portas, saem uns homens de escuro, vem com eles um padre já de sobrepeliz. Abre um livro, começa a rezar em direcção à capela. A reza dispersa-se no rumor do mar” (AAF, p.270).

O plano da narrativa do velório é linear e cronológico, mas é interrompido constantemente, produzindo-se uma narrativa de descontinuidade, confusa e, aparentemente, ilógica: “Correlato de la discontinuidad narrativa es la fragmentación, la supresión de los enlaces, tan cuidadosamente calculados en la novela realista. [...] A la relación causa-efecto y a su presentación como generadora del texto, le sustituyen “distracciones”, omisiones en la escritura [...] omisiones que para ser leídas correctamente deben ser reconocidas en su verdadero carácter de “atenciones” a manera de ocurrencias que solían pasar inadvertidas”²⁷⁶. A narrativa do romance de Vergílio Ferreira contrasta com a narrativa realista, pela sua falta de ligação entre as cenas narradas, as suas omissões e “distracções”; ou ainda pelo narrador autodiegético, pela expressão do eu através do pensar. Toda a narrativa corresponde ao pensamento de uma personagem.

É necessário conseguir identificar os momentos narrativos, à medida que se vai lendo um romance de Vergílio Ferreira, para se conseguir entender o que o romance diz e como o diz. O discurso é bastante emaranhado, essencialmente, devido à sua anacronia. A explicação de Genette de anacronia ajuda-nos a compreender melhor a estrutura do discurso do romance: “Genette denomina anacronía a la subversión del orden interno del relato, y propone para describirla tener en cuenta dos planos narrativos: el relato-base primero (marco de la anacronía) y el relato-segundo (la anacronía en sí). De modo que toda anacronía es un relato encajado en un relato enmarcante, y asume dos formas básicamente: analepsis o retrospectión y prolepsis o anticipación”²⁷⁷. O plano narrativo que denomina como “discurso-base” é o que, em *Até ao Fim*, se refere ao momento do velório, onde se insere o diálogo do protagonista com o filho, as suas reflexões e a descrição do espaço interior e exterior da capela que dá para o mar. Este plano narrativo, supostamente, diz respeito ao presente, dura pouco

²⁷⁶ R. Gullón, *La Novela Lírica*, cit., p.79.

²⁷⁷ A. García Berrio e T. Hernández Fernández, *Crítica Literaria*, cit., p.319.

tempo, mas é o principal, porque é onde se intercalam os outros, começando no início do romance e terminando quase no fim. O “discurso-segundo”, do plano narrativo, é aquilo que se refere às recordações passadas, maioritariamente, antes do velório, mas também depois do velório; assumindo a forma de analepse e prolepse. Este discurso é sobre o decorrer da vida, dizendo respeito à vivência do narrador com as pessoas que lhe eram mais próximas como são os seus familiares, o seu amor platónico (Oriana), a empregada de infância (Tina), a sua relação actual (Clara), entre outras. Por conseguinte, há vários planos narrativos que se baralham entre si neste “discurso-segundo”, o que concorda com a ideia de que este discurso é a anacronia em si, que se encaixa no discurso-base do plano narrativo do velório.

A desordem discursiva é fruto da desordem da mente, da rapidez do pensamento e do fluxo da consciência, pelo que o próprio narrador dá sinais de estar perdido, tendo necessidade de explicar o que vai contando. A anacronia da narração obriga o narrador a ir “esclarecendo com frequência o decorrer do processo enunciativo, com as suas dúvidas e hesitações, justificando as suas anacronias da diegese”²⁷⁸:

“Tenho de me interromper, o padre Lúcio que espere, já conto, já conto, Tina rompe pela escada acima” (AAF, p.169).

O narrador lembra-se de imagens do passado e, à medida que lhe vão surgindo, vai contando, mas tem de fazer um esforço para se lembrar de algumas coisas relacionadas com a imagem e, muitas vezes, não recorda bem tudo, contando apenas o que se lembra:

“Vem-me o passado em imagens dispersas qual é? A primeira. A decisiva. Não sei” (AAF, p.84); “...de que falámos?” (AAF, p.84); “...em que ano estávamos?” (AAF, p.85); “...não falei ainda de Clara?” (AAF, p.110).

Esta confusão de imagens leva o narrador a explicar-se, às vezes, durante a narração, avisando que muda de tema ou chega mesmo a confundir-se:

²⁷⁸ C. M. F. Cunha, *Os Mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*, cit, p.21.

“Mas de súbito – Oriana. Espera. Como vieste? Não havia intervalo para ti no que digo. Como foi?” (AAF, p.22); “Oriana – quando foi que te conheci? Em que ponto do meu destino começaste a existir? [...] Tu ergues-te imprevista como imagem lúcida perene [...] quando foi? Sabê-lo-ei talvez daqui a pouco, agora não. Agora estás sentada comigo no pátio da Universidade” (AAF, p.30-31).

Não se lembra de quando conheceu Oriana, pois a imagem que surge de súbito na sua memória não é essa, mas outra de quando já se conhecem, e é nessa que o narrador se foca. Assim, o “agora” pertence à memória, não ao momento presente que vive.

Cláudio confunde o sucedido antes e depois do velório, mas o que acontece antes faz parte do sofrimento, característica do homem:

“Mas há tanto ainda que sofrer e ser homem no sofrimento que é o que em ser homem há mais de humano. E tudo se me confunde do que se passou e há-de ser, corporizado no absoluto de mim no sem tempo de mim. Cresce-me tudo em confusão e só é inteiro e distinto o eu ser” (AAF, p.183); “Cheguei a casa, ninguém, nem sequer a Tina talvez, já teria morrido? Não tenho as contas certas para a cronologia, tenho-as só para a minha comoção” (AAF, p.82).

As recordações do narrador são de sofrimento, pois, para ele, a vida é sofrer. Todas as memórias de antes e depois do velório se misturam na sua mente e o narrador não as localiza no tempo, apenas sabe que fazem parte da sua vida pelo que sentiu nesse momento que recorda, e que essas vivências construíram o seu ser. O narrador está baralhado sobre o que vem antes e depois, o que deve ou não contar e vai tentando orientar-se na narração da memória:

“Não é ainda tempo de ela vir, tenho ainda de engolir um – um quê? Não sei. Não é ainda tempo, talvez daqui a poucos capítulos, mas estou já tão preparado. Ou talvez seja tempo da Tina dizer” (AAF, p.157).

Porque a memória é muito mais rápida do que aquilo que pode verbalizar-se. Em poucos segundos, várias imagens passam na mente:

“Não sei o antes e o depois porque na memória tudo é ao mesmo tempo”
(AAF, p.160).

As suas recordações misturam planos narrativos diferentes. Às vezes, é apenas uma vírgula que separa os dois planos:

“...enquanto ela os estuda, vou eu olhando a capela” (AAF, p.146), “...os olhos injectados do esforço, escreve escreve e enquanto escreve olho o mar” (AAF, p.155).

Primeiro, a visão mental da memória, onde Tina observa a cozinha quando acaba de chegar à sua casa em Lisboa e a visão da capela onde está no velório. Depois, Miguel a escrever cartas à mãe freneticamente e a vista para o mar que a capela do velório lhe oferece. Outras vezes, o narrador interrompe um diálogo de um plano narrativo com a prosa de outro plano narrativo. Por exemplo, interrompe um diálogo de uma cena do passado que sucede com os pais, por duas vezes, uma para fazer uma breve reflexão sobre a vida e para mencionar Oriana, de quem não dará nenhum dado que esclareça o leitor de quem seja, nem relacionará com o que está a contar; e outra para narrar algo da infância. Por fim, continua a referir-se à cena, mas em prosa, tendo o leitor de estar sempre muito atento para não se confundir, já que se salta de um momento narrativo para outro sem aviso, sendo a modalidade de escrita a única marca que possa distinguir estas passagens. Muitas vezes, ao longo de todo o romance, o diálogo de pai e filho no velório tem as falas dispersas na narrativa, estando as falas do diálogo intercaladas com memórias ou reflexões do pensamento do narrador, escritas em prosa²⁷⁹. Tantas vezes a sintaxe ajuda a distinguir uma recordação de uma reflexão, ou ajuda a distinguir um plano de outro: “A sintaxe do discurso faz uso da elipse, do travessão e de informantes temporais para distinguir temporalidades e estados de consciência onde o discurso (presente) e a história (passado) se confundem”²⁸⁰. O discurso usa, frequentemente,

²⁷⁹ Cf. V. Ferreira, *Até ao Fim*, discurso da página 36 à 39.

²⁸⁰ C. M. F. Cunha, *Os Mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*, cit., p.23.

expressões como “E de súbito” (AAF, p.22, 30, 48) ou “E subitamente” (AAF, p.63) para avisar que muda de plano discursivo.

Não obstante, a expectativa do leitor depara-se com uma dificuldade acrescida quando não existe nenhuma marca que diferencie os momentos narrativos, estando as falas de momentos distintos seguidas, ou como quando introduz uma frase de um momento narrativo noutra que está a contar. Por exemplo, depois de um breve diálogo, continua a referir-se à cena do diálogo em prosa, juntando-lhe frases de outro momento:

“Não vou reprovar este ano. Na plácida harmonia de um céu escuro de estrelas. Meus passos solitários no silêncio” (AAF: p23).

Usa uma sintaxe de presente para se referir à história do seu passado e menciona uns passos que nada têm a ver com o que estava a contar que, pelo “silêncio”, nos remetem para o momento onde se encontra só na capela. A primeira frase, apesar de estar no presente, refere-se ao momento relativo ao passado, que está a contar; e as duas frases seguintes ao presente. Distinguir os tempos em que se situa o narrador, diferenciar o que pensa do que acontece pode não ser nada fácil. Como afirma Cunha, “a distinção entre os vários tempos e níveis de consciência não é fácil”²⁸¹.

O tipo de narração fragmentária e, aparentemente, sem uma sequência muito lógica, que constatamos neste romance, faz uso de figuras de estilo que colmatam o fluxo da consciência desordenado que desorienta o leitor. Navajas explica: “el flujo implica discontinuidad y suspensión de la significación lógica. Este hecho se comprueba no sólo en la naturaleza de las ideas que aparecen en la asociación libre, sino también en la preponderancia en el discurso de las figuras retóricas que indican indeterminación o falta de sentido: la elipsis, el anacoluto, la anáfora, etc”²⁸². A narrativa tem várias formas de elipse: a falta de vírgulas e pontos finais, as frases, as ideias ou as histórias inacabadas. Por exemplo, a enumeração de adjetivos sem o uso da vírgula para transmitir a ideia da intensidade do corpo de Flora, que é um todo e não um conjunto constituído por partes, ou quando fala da intensidade de um sentimento do

²⁸¹ C. M. F. Cunha, *Os Mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*, cit., p.23.

²⁸² G. Navajas, *Mímesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.179.

protagonista. Também há frases inacabadas que não chegam a expressar a ideia, tendo o leitor de a subentender no silêncio das palavras:

“Quanto a você, Cláudio, eu queria dizer-lhe claramente que” (AAF, p.143); “Devo mesmo estar triste, mas não sei se é por.” (AAF, p.120).

A primeira frase talvez não acabe, porque Flora já não tinha nada a dizer a Cláudio. Na segunda frase, ignora-se a verdadeira razão da sua tristeza, mas talvez se presuma que seja pela morte da mãe, porque é disso que está a falar. Portanto, o leitor pode tentar encontrar um fim possível para as frases, mas não sabe se o que interpretou é o que o protagonista tinha em mente. Contudo, é deste indizível que trata a obra. É no silêncio, no que não é dito que o leitor tem de encontrar um significado.

A repetição, característica do pensamento, também é usada frequentemente e tem várias funções. Dá ênfase ao que está a contar, ao que está a observar ou refletir como quando repete “nunca mais”, dizendo também esta expressão em inglês “never more” (AAF, p.31) ao falar de Oriana, porque não a voltará a ver, visto ela já estar morta. Expressa desejo, repetindo “fica-te assim” (AAF, pp.32-33) quando quer que ela não desapareça da sua memória e quer continuar a recordá-la alegre e bela. Exprime melhor uma ideia ou retoma uma recordação ou reflexão que foi interrompida. Por exemplo, conta uma conversa sobre o nome de Oriana e, depois, interrompe para falar do seu último encontro com ela, repetindo frases do tema inicial – “Não me diga que também gosta do nome!, Quando foi que te conheci?” (AAF, p.30, p.33) – quando decide voltar ao pensamento anterior. Ao pensar em Oriana, o narrador repete o nome dela, relembrando ao leitor a imagem que dela guarda. O narrador usa a repetição ao informar sobre a localização espaço-temporal de quando está no velório, sendo a informação quase sempre a mesma ao longo de quase toda a obra para transmitir a lentidão do tempo, que contrasta com a quantidade diversa e abundante de coisas que passam na mente.

Por último, em *Até ao Fim*, o mundo real e o mundo fictício misturam-se. Para além das referências espaciais reais do romance, o próprio autor do romance em análise é entrevistado por uma das suas personagens: “o narrador deu-se mesmo ao luxo de participar com Clara numa entrevista ao escritor V.F., em Fontanelas, que declarou que

estava a escrever um romance chamado até ao fim”²⁸³. Clara, uma personagem deste romance, que vai entrevistar V.F. a sua casa em Fontanelas, lugar onde o escritor tinha realmente uma casa na vida real, e falam do romance que V.F. está a escrever, que tem o mesmo título que este romance e onde as personagens também o entrevistam. O protagonista transmite a sua opinião e a de outras personagens acerca de V.F. Flora detesta-o, porque foi sua colega no Camões, liceu onde o autor deu aulas na vida real, e achava-o “um conversador didáctico [...] uma certa convicção no seu ar acanhado de antigo seminarista” (AAF, p.195). O autor do romance aparece com a sua biografia real. O protagonista também não gosta dele talvez pela ex-mulher: “Não me agrada a visita, irrita-me um pouco esse V.F. que só conheço de alguns livros” (AAF, p.195). Para o protagonista, o autor esquece-se do riso e da alegria nos romances, esconde o sofrimento, problematiza demasiado para entender e é muito parecido com ele:

“Acima da tragédia da vida há o riso e a alegria que o submetem. E ele não sabe. Ou o esquece. [...] Mesmo que se sofra não se pode sofrer em aparência higiénica e de bom relacionamento social. O V.F. parece ignorá-lo. [...] detesto-o também pela mania do “problema”, pela mania de entender, pela obsessão de ser histórico, [...] por trabalhar a um número alto de pulsações por minuto. Mas sobretudo detesto-o por se parecer comigo, pelo que detesto também em mim, a emoção fácil, o vício reflexivo” (AAF, p.197).

O protagonista não gosta de V.F., principalmente, porque este tem facilidade em sentir e porque reflete muito como ele.

O autor aproveita o romance para tocar na questão da importância do leitor na sua obra e do motivo que leva o escritor a escrever, a propósito de V.F.:

“O grande problema de um autor é o da sintonização do leitor. É assim. Entrar no jogo é difícil. Abdicarmos de nós é difícilíssimo porque nós somos mais do que o universo, que é só uma fracção de nós porque nós somos nós e ele” (AAF, p.196-197).

²⁸³ C. M. F. Cunha, *Os Mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*, cit., p.22.

Os romances só têm êxito se o leitor conseguir compreender o discurso narrativo, o que é difícil, e é através destes que se descobre o mistério da realidade, porque a arte nos aproxima da realidade pelo sentir:

“V.F. [...] disse que escrevia para estar vivo. [...] Porque escrevo? Porque gosto de fazer, de me realizar numa obra, de haver futuro para mim, de visitar o encantamento, de descobrir o mistério do real” (AAF, p.212-213); “...a arte é a transcendência sensível do real” (AAF, p.213).

Deste modo, há um cruzamento de universos e o real e o fictício entrecruzam-se ou, talvez, remetam para parte do mundo fictício, porque se trata de um romance, ainda que este trate de se aproximar do real.

5.5. Memória, imaginação ou divino

O ano de publicação de *Cartas a Sandra* é o mesmo em que Vergílio Ferreira faleceu. Trata-se de um romance epistolar. Nele, é mostrado o outro lado do “eu” do protagonista vergiliano. É através das palavras de uma personagem, que não o protagonista, que se teoriza sobre a obra vergiliana e a importância do conceito do inacabado. A personagem, Xana, opina que as cartas parecem um projeto inacabado, talvez fossem um esboço de um novo romance, abrindo outra possibilidade de interpretação ao leitor:

“Possivelmente haveria uma narrativa ou estrutura em que as cartas se incluíam, realizando assim um romance [...] dão-nos a impressão de um projeto mutilado. Sei que ele tinha em grande estima as obras inacabadas em que a imaginação reconstitui o que lá falta. [...] A obra “acabada” limitava-lhe o imaginário nos limites dessa obra e a acção sobre os que a olhassem seria uma coacção. Mas quanto à literatura (...) não sei o que ele realmente pensava” (CS, p.30).

A personagem explica ao leitor o seu papel numa obra inacabada, onde é a imaginação do leitor que poderá acabar por reconstruir os romances vergilianos, cujo objetivo, não é contar uma história detalhadamente, com princípio, meio e fim; mas soltar peças para que cada pessoa possa elaborar a sua própria construção. Não obstante, isto é dito de forma a não coagir o leitor, pois a personagem sabe apenas a opinião do pai relativamente à arte, especialmente na escultura, quanto à opinião do mesmo no que se referia à literatura, esta era ignorada por Xana.

Este livro de género epistolar é constituído por dez cartas escritas pelo protagonista do romance *Para Sempre*. Estas cartas são escritas após a morte de Sandra, sua mulher, mas é ela o destinatário das mesmas. O destinatário das cartas é logo mencionado no início de cada carta “Sandra.” (CS, p.35) ou “Querida Sandra” (CS, p.47), à exceção da carta III, em que apenas aparece no meio da carta. Há uma referência logo no início da primeira carta à coincidência das personagens de *Cartas a Sandra* com as do romance *Para Sempre*. Há uma introdução, em *Cartas a Sandra*, feita por outra personagem do romance *Para Sempre*, como se de uma pessoa real se tratasse, confundindo o leitor que ignore o resto da obra e levando-o quase a pensar que o romance tem início apenas na primeira carta. Como afirma Isabel Cristina Rodrigues “a “Apresentação” de Xana torna-se na simulação de um prefácio”²⁸⁴. No entanto, esta apresentação constitui a parte inicial do romance. Esta narração inicial feita por uma personagem de *Para Sempre* às *Cartas a Sandra*, como se de alguém real se tratasse, confere uma ilusão de mundo real à construção semiótica do mundo narrativo, parecendo que o mundo possível ficcional, cuja existência é meramente textual, se torna real devido à sua extraordinária representação mimética.

Depois da morte de Paulo, protagonista de *Para Sempre* e autor das cartas, Xana, “eu (...) sua filha” (CS, p.21), já com uma “longa experiência de jornalista” (CS, p.25) decide publicá-las, redigindo uma apresentação às cartas do pai dirigidas a mãe. Xana, ainda jovem, em *Para Sempre* quer ser jornalista, iniciando a sua carreira nesse romance. Xana é considerada narrador autodiegético desta apresentação, pois acaba por narrar, também, aspetos da sua própria vida, apesar de falar da personalidade e relação de seus pais, que é isso que se visa nas cartas e não especificamente a sua relação com

²⁸⁴ I. C. Rodrigues, *A poética do Romance em Vergílio Ferreira*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p.29.

eles, dando a sua perspectiva como filha. Xana é quem decide publicar as cartas e justifica esta decisão através da forte emotividade existente nas mesmas:

“...no que se refere às cartas de meu pai a minha mãe, julgo que se bastam por si para a reacção emotiva de quem as ler. E foi essa a razão que me levou a publicá-las” (CS, pp.30-31).

A personagem pensa que as cartas são especialmente comoventes e que vão provocar a mesma sensação de emoção no leitor.

Para além das vivências narradas pelo protagonista vergiliano em *Para Sempre*, as *Cartas a Sandra* introduzem uma nova perspectiva da relação de Paulo e Sandra, personagens de ambos os romances. São oferecidas, ao leitor, três perspectivas da história da vida de Paulo nestes dois romances. A primeira é a do narrador autodiegético de *Para Sempre*, a segunda é a do remetente das *Cartas a Sandra*, não as publicadas, e a terceira é a da filha que vive a relação dos pais e lê o romance e as cartas escritas pelo pai. Por conseguinte, há duas perspectivas do mesmo protagonista. Por um lado, em *Para Sempre*, temos a perspectiva de um homem que relata a sua história ao mundo, evitando a expressão mais evidente do seu coração, mas onde os seus sentimentos se revelam no espaço, no tempo e em tudo o que é narrado ao longo do romance. O protagonista não expressa os sentimentos diretamente e parece menos emotivo, pouco expressivo, apagado, perplexo, perdido. Por outro lado, em *Cartas a Sandra*, há a perspectiva de um homem que se mostra inteiramente na expressão escrita dirigida ao ser amado, que transborda emotividade e que não se contém, mas tal emoção é só para ele, pois esse ser morto já nunca lerá nada daquilo que ele expressa, consciente de que reinventa uma nova relação amorosa. Consequentemente, as cartas funcionam como um diário, onde a expressão do “eu” lírico se libera de qualquer preconceito, pois não se escreve para o outro, mas escreve-se para o próprio.

O leitor encontra uma parte diferente do protagonista nos dois romances, aquele que pensa e o que sente; o que se expõe ao mundo e o interroga, e o que não se expõe, expressando-se apenas num âmbito íntimo, pois dirige-se à mulher eternamente amada agora morta. Em *Cartas a Sandra*, o protagonista revela uns sentimentos de profundo amor e saudade que o consomem à medida que passa o tempo, enquanto que, em *Para*

Sempre, surge um homem que perdeu a sua mulher e está ainda em comoção. Tudo o que de mais profundo sente está ainda contido, escondido. Há um homem em retrospectiva, a saltitar pelas imagens da sua memória ou do presente sem parar, como se fugindo, do presente onde sofre, para um passado, sem se demorar naquilo que dói. Por um lado, em *Para Sempre*, o homem dormente que narra as vivências que teve ao longo da sua vida na tentativa de compreensão do significado da mesma, onde a mulher vai sendo mencionada. Por outro lado, em *Cartas a Sandra*, há o homem ardente de paixão que desabafa, obcecado pela saudade da mulher amada e que deseja estar com ela, fazendo-o através das cartas.

Em *Cartas a Sandra*, há dois focos narrativos, para além do ponto de vista do narrador-protagonista, há ainda o ponto de vista de outro narrador que narra a sua perspetiva da relação do protagonista com a mulher amada. Este romance tem um ponto de vista de duas personagens sobre a relação de Paulo e Sandra. A visão do narrador homodiegético da “Apresentação” das cartas e a visão oferecida pelo remetente das cartas, narrador autodiegético. Estes pontos de vista juntam-se ainda ao do narrador autodiegético de *Para Sempre* que, apesar de coincidir em ambos os romances, dão duas narrações distintas da mesma história, talvez, porque o destinatário/narratário é diferente. Por um lado, em *Para Sempre*, o narrador e o narratário convergem num só, logo, muita informação fica por dar sobre a sua relação com a esposa, já que ele conhece os seus sentimentos e parece não ter necessidade de os expressar em palavras, encontrando-se num êxtase do apenas sentir.

Assim, surgem meramente os breves comentários dos pensamentos relativos aos *flashes* da memória como se se tratasse da legenda das imagens e sensações que o narrador tem. Frases ou palavras soltas que lhe escapam sobre o mais superficial, sobre o observável. Há relatos de acontecimentos ou descrições de visões, mas o que realmente lhe vai na alma guarda-o para si e vai-o digerindo ao longo de todo o discurso narrativo do romance onde conduz a atenção do leitor para uma questão de pensamento. Não obriga o leitor a sentir, nem a acompanhá-lo no seu sentimento, mas enreda-o no seu pensar, na sua reflexão, na procura incessante de uma resposta lógica para acalmar essa dor, também, incessante e profundamente enraizada. Esta é revelada quando, finalmente, o narrador e o narratário deixam de convergir num só e o narratário converte-se na mulher amada. Consequentemente, em *Cartas a Sandra*, as palavras

de amor profundo serão muitas, mas sempre poucas e intermináveis para o narrador expressar tudo o que sente, refletindo-se este fluxo inesgotável de demonstração do sentir na última palavra da última carta do romance que fica inacabada.

Após a leitura de tantos romances do autor onde há sempre um narrador-protagonista pensador, só e triste, em que tudo tem de ser adivinhado, tudo tem de completado e tudo é objeto de reflexão, surge um romance epistolar, pleno de emotividade, o que provoca a comoção do leitor, e onde é revelado o interior do protagonista vergiliano. De súbito, a aparição do invisível do protagonista vergiliano com o mais breve romance do autor. Finalmente, o acesso ao narrador-protagonista emocional, ao verdadeiro sentir do “eu” sem necessidade de o tentar adivinhar através do espaço, do tempo, do discurso ou do que não é dito, pois, no confronto com o outro irreal, sem capacidade visível de resposta, o “eu” abre-se completamente espalhando-se na impotência da saudade:

“Querida Sandra. De vez em quando volto a perguntar-te porque te escrevo. Sei naturalmente que é para estar contigo. Mas há vida para além de nós e era compreensível que me visitasse o pensar, se instalasse mesmo sem eu querer. Mas é raro que me visite e eu dou-lhe logo a entender que era um obséquio ir-se embora. Pois que é que a vida me poderá trazer? Que ideias e entretém para me entreter?” (CS, p133).

Neste romance, o narrador-protagonista rejeita o pensar que parece servir apenas para o entreter, mas que nada lhe acrescenta. Não quer pensar ou refletir, precisa apenas de estar e sentir o ser que já partiu, recriando nas cartas essa relação.

O “eu” salta da paisagem que observa para uma recordação que palpita ou, quando para de recordar, tem um momento de pausa no qual observa o que o rodeia, alternando o pensamento com a descrição do que observa:

“Mas nos intervalos de ir existindo por fora, fica a tua imagem à espera de que eu regresse para vir ter comigo e me sorrir” (CS, p.48).

No pensamento, Sandra é sempre presente. São poucas as vezes que o narrador-protagonista narra vivências do passado ao contrário do que costuma acontecer nos outros romances. Porém, como é habitual essas vivências que relata transportam-no para outras, neste caso, relacionadas com Sandra:

“...de súbito a imagem de todo o largo (...) recuou um pouco para uma outra imagem antiga se lhe sobrepor. Havia tu agora nessa imagem” (CS, p.145).

Os saltos que o narrador faz do plano do passado para o plano do presente são repentinos:

“Vejo o choupo ao lado do portão, agita-se um pouco à aragem da noite. E de súbito, num curto-circuito da memória, lembro-me de quando aqui vieste comigo pela primeira vez” (CS, p.151); “Mas olho o portão da casa e vejo-nos chegar” (CS, p.153).

O que observa, normalmente, transporta o narrador para outro momento, subitamente, como uma aragem que passa ou como num curto-circuito. A imagem de uma simples árvore situada ao lado do portão da casa leva-o a recordar o momento em que Sandra ali foi a primeira vez, sucedendo-se a preocupação que ela tinha nesse momento, entre outros pensamentos, e volta à mesma imagem para narrar essa primeira visita.

O romance termina com a narração simbólica daquilo que nele é tratado, um amor correspondido que se unia às forças da natureza e transcenderia a morte, fazendo sofrer o narrador-protagonista com a ausência física, após a morte, do outro tão desejado:

“...chegados ao alto, sentámo-nos a olhar a distância do mundo. Onde estávamos. Onde estou. (...) ouvíamos passar um vento, digamos de solidão, vento genesíaco. Sentia-me fora do tempo, sentia que nós éramos os únicos habitantes sobre a Terra. E então irreprimivelmente quis beijar-te, abraçado contigo. E deu-se um caso estranho em ti. Porque sem uma hesitação te preparaste sumariamente para nos amarmos. [...] Mas eu

estremeci e amámo-nos longamente no deserto da montanha. E tu aceitaste a minha invasão e vibraste comigo num espasmo de prazer e de susto, não sei bem. Era a nossa comunhão com a Terra, com o Universo, e o nosso amor entrava assim na ordem das esferas, das constelações. E imaginas como sofro agora só de lembrar? Como te amo. Te quero. Pudesse ao menos na minha memória doente recuperar o que tant.....” (CS, pp.154-155).

Paulo explica como se dá o ato amoroso no meio da natureza no cimo da montanha da aldeia, lugar da sua origem, passando a sua união a estar em harmonia com o terreno e o divino e pertencendo a uma ordem superior, celestial, eterna e inexplicável. Um amor profundo onde, no passado, existiam os dois e, no presente, resta apenas o narrador-protagonista, mas que continua a fazer existir o ser do outro na sua memória. No entanto, a necessidade de estar no mundo com o outro fá-lo sofrer profundamente e é apenas a sua memória que insiste em recriar, no seu imaginário, o ser amado que já morreu, tentando assim apaziguar esse vazio carnal que sente. No ato amoroso é que Sandra se tornava real, por instantes, e a união do “eu” com o ser amado se realizava, e confirmava o prazer da posse do divino.

O plano narrativo do presente tem tempos diferentes, porque as cartas são escritas ao longo de várias estações, mas o espaço circunscreve-se à casa da aldeia, ao seu quintal e à paisagem que observa daí. A ação do presente, como habitual, ocorre na mente do protagonista maioritariamente. É a escrita e o pensamento relativo a Sandra, a esposa morta, que recorda, mas que, principalmente, reinventa na relação amorosa que continua a existir no seu imaginário. O plano narrativo do passado prende-se, essencialmente, ao tempo em que Sandra era jovem, por esta razão, o espaço tem Coimbra como cenário, mas também na aldeia. A ação do passado fixa-se nas vivências da rejeição de Sandra ou da sensação de união transcendental do protagonista. Esta sensação ocorre através da música emotiva, que ambos ouvem juntos, ou através do ato amoroso, em que a amada se entrega em aceitação. Estes episódios são narrados sem interrupções de outras vivências, nem paragens reflexivas, refletindo a absorção total do narrador autodiegético numa vivência emocional específica, e criando uma grande intensidade emotiva e muito singular na obra de Vergílio Ferreira.

CAPÍTULO III: O “EU” NO MUNDO EXTERIOR E NO MUNDO INTERIOR

O protagonista

O romance consiste na atividade mental de observar, refletir e recordar, arbitrariamente, a vida do próprio narrador, num diálogo que mantém consigo próprio, com a sua consciência, com a sua mente, de modo a chegar a um entendimento sobre o seu ser: “El primer paso para el descubrimiento del yo verdadero hay que darlo hacia la conciencia. Heidegger caracteriza la conciencia como el discurso del yo en silencio hacia el que el sujeto debe dirigir su atención para entenderlo [...] Los personajes de la novela moderna son seres para quienes la llamada de conciencia no pasa desapercibida; por el contrario, ocupa un lugar determinante en sus vidas”²⁸⁵. Este chamamento da consciência, num diálogo interior com o “eu” mais profundo, é o momento dos romances de Vergílio Ferreira.

Este diálogo é despoletado pela morte, num velório, num enterro ou durante o luto. É um momento crucial na vida de muitas pessoas, que se interrogam e refletem sobre a vida e sobre o seu sentido; sobre o significado da existência do morto; e também sobre a existência do próprio e a sua relação com o morto e com tudo o que o rodeia. É isto que acontece ao protagonista vergiliano, que recorda toda a sua vida, inserindo nela a existência dos entes queridos que já faleceram. O fluxo da consciência da personagem principal do romance guia-nos para a essência da verdade humana: “la novela posclásica pretende la búsqueda de una verdad del sujeto, como si se reconociera que la novela no puede hacer demasiado para modificar el mundo y que su modo de acción más efectivo se halla en la exploración y profundizamiento del yo”²⁸⁶. O protagonista aprofunda o conhecimento de si próprio, no seu pensar, que reflète na escrita e o leitor explora, através da personagem, o seu ser no processo de leitura.

O diálogo mental que o protagonista mantém serve, assim, para explorar o seu ser, para se conhecer melhor. Segundo Heidegger, “La discursividad es, pues, junto con el sentimiento de la situación original, uno de los componentes del «ser-ahí». [...] El Dasein es necesariamente diálogo, porque su existir mismo es dialéctico,

²⁸⁵ G. Navajas, *Mímesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.121.

²⁸⁶ G. Navajas, *Mímesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.102.

constantemente relativo a los «otros», que constituyen juntos el mundo del Dasein”²⁸⁷. O diálogo faz parte da natureza do ser. O protagonista busca o diálogo como forma de encontrar a palavra do absoluto. É através do diálogo que ele é e se constitui, se descobre. O processo de autognose faz-se pelo diálogo com o “outro” e é nele, na linguagem, que o “eu” tenta reconstruir-se após a destruição sofrida pela morte; vislumbrar-se face ao incompreensível. O diálogo é estabelecido com a sua consciência, ou com o seu subconsciente, que se vai revelando através desta atividade mental de reflexão e de meditação. Por conseguinte, o “eu” do protagonista conversa com um outro “eu” que também lhe pertence, podendo esse outro ser o seu subconsciente. Navajas afirma que o subconsciente: “es la parte del yo que revela la verdad rompiendo los obstáculos de la censura y de la represión”²⁸⁸. Para Freud, o subconsciente oscila entre os instintos e a memória não consciente. E para Lacan, pode ser o outro a quem se dirige o sujeito²⁸⁹. Este outro seria aquele a quem se dirige o protagonista do romance e com quem dialoga de uma maneira instintiva e subconsciente, o espírito ou a alma, representando, por vezes, a alma de outrem que já partiu.

O “eu” divide-se, dialogando consigo próprio: “El yo, es pues, un doble, una unidad rota que no llega nunca a recomponerse, a obtener la reconciliación de las partes, la identificación ideal del yo y otro. [...] modelo bíblico del Génesis, en el que encontramos, por primera vez en la ficción de raíz judeo-cristiana, el mito del doble”²⁹⁰. Por conseguinte, a divisão do eu existe desde sempre, seja ela no corpo e na alma ou no “eu” exterior e interior, a alma, a consciência ou o subconsciente. Vergílio Ferreira afirma que: “Decerto um corpo é ambíguo, porque se *o somos*, é como se também *estivéssemos nele*. [...] O meu desdobramento portanto é do tipo daquele em que me desdobro entre o «eu» e o «mim», entre aquele que observa e o que é observado”²⁹¹. O protagonista observa-se de duas formas. Há parte do “eu” que observa o mundo e há outra parte que se observa nesse mundo. O protagonista observa quem é, o seu corpo, o seu exterior, aquilo que veem os outros. Em *Aparição*, ao ver-se ao espelho, o protagonista assusta-se, como se não reconhecesse no seu próprio reflexo. Posteriormente, temos outras cenas onde vê a sua imagem refletida e que lhe causam

²⁸⁷ R. Jolivet, *Las Doctrinas Existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*, Madrid, Gredos, 1969, p.115.

²⁸⁸ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.108.

²⁸⁹ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.107.

²⁹⁰ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.115.

²⁹¹ V. Ferreira, *Invocação ao Meu Corpo*, Lisboa, Bertrand editora, 1994. p.255

algum mau estar. O protagonista não se reconhece nessa visão exterior de si próprio, sente que a sua imagem não corresponde ao que ele é, porque ele não se conhece. Repete esta mesma interrogação sobre quem é, em vários romances. Consequentemente, o protagonista vai observar-se através daquilo que foi, daquilo que sente ou daquilo que pensa continuamente nessa vontade crescente de descoberta. O eu observa a sua existência, o seu modo de estar no mundo, para chegar à sua essência, ao seu ser. Saber quem está nele, no seu corpo, para saber quem é. A descoberta do eu não passa pela imagem do seu corpo, ou por aquilo que um eu possa ser aos olhos dos outros, mas pela interioridade, por aquilo que um eu realmente sente e pensa. Por conseguinte, observará o seu meio, o espaço físico e o espaço social, tratando de compreender onde se insere e como o faz, explorando as relações emocionais que viveu.

Segundo a doutrina de Heidegger “El yo no puede, pues, captarse ni pensarse más que ligado al mundo, es decir, a todo este conjunto exterior que no es el yo, pero que de tal suerte está ligado a él, que esta ligadura es propiamente constitutiva del mismo yo”²⁹². Assim, o “eu” do protagonista pensa-se na sua relação com as outras personagens que fazem parte da sua vida, das suas memórias. O “eu” da arquipersonagem vergiliana reflete em palavras que se desenrolam num pensamento inacabado, pensa o seu ser-no-mundo, sobre a sua relação com os outros, nessa ânsia de se encontrar, tentando decifrá-los e decifrar-se nessas relações através de um exercício hermenêutico: “Es posible comprender ahora que “el mundo sensible en su totalidad y todos los seres con los cuales nos relacionamos a veces se nos presentan como un texto a descifrar” (...). Empleando otro lenguaje, (...) diré: porque la reflexión no es una intuición de sí por sí mismo, ella puede ser, debe ser, una hermenéutica”²⁹³.

Tornando-se consciente de que não se conhece, na estranheza causada pela aparição do “eu” a si próprio, é essa interrogação do “eu”, que o irá revelando através do tempo: “O tempo amadurece o que de fulcral importa comunicar aos outros [...] descoberta do eu (...) fixar a identidade de si mesmo revela-se como um processo ilimitado de aparição, iniciando com o primeiro reparo assustador ao espelho”²⁹⁴. A

²⁹² R. Jolivet, *Las Doctrinas Existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*, Madrid, Gredos, 1969, p.99.

²⁹³ P. Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones - ensayos de hermeneutica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2003, p.204.

²⁹⁴ A. I. Serpa, *Vergílio Ferreira: A Arte de Comunicar*, cit., p.16.

aparição súbita dá-se quando o protagonista se desdobra entre o “eu”, o interior do eu que observa, e o “mim”, o exterior do eu que é observado. Deste modo, o “eu” é composto por um espírito que habita um corpo para realizar a vida, um espírito invisível e eterno em oposição a um corpo visível e finito. O eu divide-se em “eu” exterior, aparente, corpo – existência – e “eu” interior, verdadeiro, alma – essência. Para Hegel, a divisão do “eu” é necessária para a formação pessoal de cada pessoa: “La alienación es precisa para la educación del sujeto siempre que éste sea capaz de retornar a su propio yo después de su jornada de extrañamiento en el territorio del otro. [...] La ficción es, en gran parte, una ilustración de un proceso de formación del yo”²⁹⁵. É necessário que o ser se afaste de si mesmo, para se ver de fora, e conhecer-se melhor. O protagonista concretiza este processo de autoanálise com o passar do tempo, vendo passar o seu “eu” na memória e pensando-se no mundo até gastar as suas ideias. De um modo semelhante, vê as velas consumirem-se, gastarem-se, e fica com receio de que no fim não haja luz, clareza para ver o que procura.

O que Vergílio Ferreira procura encontrar na sua obra é o Ser profundo que se esconde no mais íntimo de cada homem: “Antes do «ente» há o «mundo» e antes dele há o «Ser»”²⁹⁶. Descobrir quem é afinal este Ser que já existia antes do mundo e antes do ente, o Ser que está no mundo, a sua manifestação do que é e como é. Um Ser que, como escreveu Heidegger, “«está presente sin el ente, pero jamás el ente está presente sin el Ser»”²⁹⁷. O romance procura a revelação deste Ser, da verdade. A verdade é o nosso verdadeiro Ser. Contudo: “Toda a verdade tem como contrapartida necessária uma zona de desconhecido, de mistério, de não esclarecido”²⁹⁸. Logo, a revelação desta verdade nunca será total, é uma verdade a desvendar. Para Heidegger, “La verdad como des-velamiento es un modo de ser del Dasein”²⁹⁹.

O ser pode escolher livremente entre o agir e o não agir. O protagonista vergiliano deambula pelo curso da vida. Nada cria para o mudar, não procura soluções, não o tenta mudar. Tem consciência de que existe, que está no mundo; e espera, passivamente, em algum momento da sua vida, uma revelação que o enuncie, uma

²⁹⁵ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.124.

²⁹⁶ V. Ferreira, “Da Fenomenologia a Sartre” in J.-P. Sartre e V. Ferreira, *O Existencialismo é um Humanismo*, Lisboa, Bertrand, 2004, p.28.

²⁹⁷ R. Jolivet, *Las Doctrinas Existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*, cit., p.165

²⁹⁸ V. Ferreira, “Da Fenomenologia a Sartre”, cit., p.30.

²⁹⁹ R. Jolivet, *Las Doctrinas Existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*, cit., p.128

revelação de quem É. O verdadeiro “eu” pode encontrar-se através do outro “eu” que há dentro de si, mas também dos outros “eus” de outras pessoas com quem convive: “los personajes de la novela cuya actividad primordial, como señalaba Foster, es la de relacionarse con otros personajes [...] Hay en el pensamiento moderno un interés notorio en el otro [...] en cuanto que es susceptible de modelar y determinar el yo. El pensamiento moderno encuentra el yo en el otro”³⁰⁰. O “eu” do protagonista define-se pela relação que estabelece com o seu outro “eu” e com as outras personagens do romance. A visão que o protagonista tem dos outros reflete como é o seu “eu”. Como afirma Heidegger, “mi relación con los otros será una proyección de mi propio ser «en otro». El otro es un doble del yo, y yo lo interpretaré según mi propio yo. [...] el carácter de la existencia (...) es la dependencia.”³⁰¹

A liberdade é o poder de escolha desse Ser que lhe dá a possibilidade de negar: “a liberdade é a capacidade de negar [...] Foi Descartes quem primeiro viu que «o único fundamento do Ser era a liberdade»”³⁰². Apesar de a liberdade ser inerente ao Homem, o protagonista vergiliano não nega, ao longo da vida, o destino que lhe foi atribuído. Contudo, nega o direito de escolha, de se responsabilizar, de participar ativamente nesse destino. O protagonista aceita a mulher que lhe calha, a que há disponível, apesar de sentir sempre uma atração por outra. Não parece encontrar nunca o amor verdadeiro, a comunicação verdadeira de almas que é vivida no silêncio da união dos “eus”.

Talvez se vislumbre essa comunhão do amor verdadeiro com Clara, no final de *Até ao Fim*. Ou com Sandra, em *Cartas a Sandra*, depois de ter narrado uma relação fria e distante com esta mesma personagem. Em *Cartas a Sandra*, narram-se os sentimentos do verdadeiro amor, da comunhão. Porém, só surgem após a morte da personagem feminina e não na narração das suas vivências em vida. No romance *Para Sempre*, não mostra ainda todo o amor que possa sentir por ela. A sua relação aparece diluída em todas as outras recordações. É destacada a infância de um protagonista órfão, que vive com as tias. Qualquer atitude contra aquelas que são responsáveis pela sua educação conduzirá ao castigo. Reprime-se na obediência. Parece-lhe não ter poder algum de decisão. Nada pode contra a vontade das tias. Porém, essa atitude é uma constante na

³⁰⁰ G. Navajas, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.88.

³⁰¹ R. Jolivet, *Las Doctrinas Existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*, cit., p.107

³⁰² V. Ferreira, “Da Fenomenologia a Sartre”, cit., p.29.

relação do protagonista com o feminino em toda a obra. Também, em *Alegria Breve*, há uma mãe distante, e um pouco alheada da educação do filho. Esta acaba por morrer, o que leva o protagonista a refugiar-se na proteção da irmã, que sobressai por entre as personagens femininas. É só no último romance que a narrativa, concentrada apenas na relação amorosa do protagonista vergiliano, com Sandra, espelha a constante necessidade de comunhão deste, que revela o seu intenso desejo de amor e de união. Vislumbra-se nele essa intimidade, a verdade até agora escondida e que, agora, se revela.

Conhecer o “eu” dos romances de Vergílio Ferreira é percorrer toda a sua obra e relacionar-se com ele, interpretá-lo. Cada leitor o fará à sua maneira. Um eu lírico-romanesco que atravessa toda a sua obra e se vai dando a conhecer em cada página lida. Um eu que sente e nos faz sentir o mundo através de cada palavra. Um eu que pode provocar o aborrecimento para alguns e que, para outros, surge profundamente sensível, onde o tempo passa lentamente, não há pressa de chegar; quer apenas recordar revivendo, reinventando, o que um dia foi. Um eu que conduz o leitor ao seu interior no percurso que percorre com o “eu” do romance. Um eu que provoca no leitor a reflexão sobre o protagonista, através de uma reflexão sobre si mesmo.

É um “eu” que se vai construindo e que, com a leitura de mais um romance, se vai clarificando e entendendo, verdadeiramente. A repetição é aquilo que o define. A repetição dos seus pensamentos e memórias soltas, desconexas; a repetição daquilo que o inquieta. A repetição enquanto tentativa de dizer aquilo que lhe vai na alma, e que custa, tão dolorosamente. Não sai à primeira, que é confuso, que precisa de tempo para a sua ordenação na memória. Precisa de coragem para articular e de cuidado para não se enganar, para não se interpretar mal. A repetição para ganhar tempo, para preparar o leitor, talvez numa tentativa que este o ajude a acabar de dizer o que ele não consegue, que não pode ou não quer. Falar do que realmente é verdade não é fácil para o “eu”, por isso, interrompe com episódios aparentemente irrelevantes, ganhando tempo, de tal modo que possam levar o leitor a compreendê-lo, ou que o aliviem nesse aperto sufocante que lhe fica na garganta, naquilo que não diz.

A dificuldade de comunicar que parece tão importante, leva-o a ficar apenas no superficial, impedindo-lhe a palavra, não conseguindo chegar ao fundo. A repetição que

indica ao leitor que o que o “eu” quer transmitir não é o que ele diz, o que repete e repete, mas o que está para além disso, aquilo que nunca chega a dizer. A palavra diz e limita, mas o silêncio, como a música, não dizem, não limitam, abrindo múltiplas possibilidades de leitura, em vez de a restringir. Vergílio Ferreira é um jorrar de comunicação através do silêncio. Comunica sem dizer na intenção de uma comunicação perfeita. A comunicação do “eu” que comunica quase sem palavras, num silêncio que tanto diz, mas onde é necessário, através do tempo, sentir verdadeiramente para conhecer, sem pressa, calmamente. A incapacidade de explicar o inexplicável, pois esse é o cerne da questão. Tenta dizer o incompreensível, articulando palavras soltas, nas quais se repete apenas a ideia, a única que o eu consegue diagnosticar numa verdade invisível: a existência de algo que parece eterno, para além do corpo que vive. Reflete sobre a vida e sobre aquilo que a transpõe; sobre a existência e a essência; sobre o que se vê e o que se pressente; sobre o agir e o sentir. A ação e o que a provoca, um impulso, um comando cerebral.

A descrição física pouco pormenorizada das personagens abre ao leitor a possibilidade de as imaginar. Também as pode reinventar psicologicamente, pois é através de fragmentos, daquilo que o protagonista sente, que as vamos conhecendo. O corpo é um elemento importante na comunicação com o outro, é nele que se realiza o ser que comunica: “o corpo constitui o elemento comunicante de grande importância na obra vergiliana. Dele se vale o herói para aprofundar a comunicação consigo e com o mundo”³⁰³. A caracterização do corpo também traduz a relação que o “eu” estabelece com as personagens. É através do olhar do “eu”, que narra o outro, que o leitor depreende e imagina como são as personagens e o “eu” vergiliano.

Nos romances em análise, há um protagonista inteiramente só, apresentando-se, fisicamente, ora numa casa desabitada, ora numa aldeia despovoada; ou numa noite de velório, num momento de escrita. O eu dentro de si mesmo transforma um monólogo interior em diálogo. É um diálogo silencioso consigo próprio ou com o outro, o “tu” ausente, um interlocutor procurado na sua solidão: “o ‘tu’ é sempre inexistente como verdadeiro interlocutor e sempre violentamente desejado”³⁰⁴. Assim, o “eu” comunica-se consigo próprio, penetra no seu próprio ser através do diálogo, mas não se mostra ao

³⁰³ A. I. Serpa, *Vergílio Ferreira: A Arte de Comunicar*, cit, p.57.

³⁰⁴ A. I. Serpa, *Vergílio Ferreira: A Arte de Comunicar*, cit, p.33.

outro, nem sequer ao leitor. Nunca dialoga com o verdadeiro “tu”. Nunca se despe para o outro. Esconde o seu “eu”. Talvez porque não se conheça, o que lhe provoca insegurança e o torna submisso. Fá-lo enaltecer o outro onde não consegue penetrar e que também não conhece: “O *outro* é, assim, o que está fora do alcance do *eu*, que nunca o penetra e pelo qual se não deixa penetrar”³⁰⁵. Carece sempre da comunicação plena que o leva à tão desejada comunhão com o outro.

O “eu” é a essência, a vida que habita o corpo, define-se na sua existência, na sua ação e naquilo que mostra de si aos outros. O “eu” é interior e exterior. É através do corpo que o eu comunica, estabelecendo relações com os outros. O seu corpo é parte da sua unidade, aquela que realiza a ação e que o reflete. É a partir de três âmbitos que o protagonista vergiliano vai existir na obra: um “eu” que tem um corpo, um “eu” social que se relaciona com os outros e um “eu” cuja ação o reflete³⁰⁶. Relata-se através do seu “eu”, deixando o seu corpo para um segundo plano. Na ação do tempo presente, o corpo parece estático ou quase, num estar contemplativo e reflexivo. O “eu” possui um corpo e a sua mente avança nele. O corpo das personagens femininas é enunciado, mas para retratar o “eu” delas e não as características físicas desses corpos. Mas o protagonista analisa-se também pela relação que mantém com aqueles que lhe são mais próximos e que formam a teia da sua vida. Há ainda a sua atitude, como reage perante as situações que narra, o que também nos ajuda a definir o seu “eu”. Assim, na análise das obras, o foco central trata as características do “eu”, a relação que estabelece com as outras personagens e a sua reação relativamente aos acontecimentos da sua vida numa tentativa de definir o “eu” vergiliano. O leitor, ancorado no pensamento do protagonista vergiliano, percorre os aspetos que compõem o “eu”.

³⁰⁵ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, cit, p.94.

³⁰⁶ Segundo o pensamento de Karl Jaspers, “Entre los aspectos de mi yo está (...) el cuerpo (...) con el cual no formo más que uno, pero del cual me distingo también, sin separarme de él. Esta unidad, en efecto, no es identidad: yo no soy mi cuerpo. Yo soy vida, porque entonces no sería nunca más que un fenómeno de la naturaleza, tal como se concibe un animal sin razón. Mi cuerpo me pertenece: puedo darle muerte y demostrarme así que mi yo no se agota en él. Ciertamente también que puedo preguntarme si con la muerte corporal no quedo reducido a la pura nada. Otro aspecto del yo es el de su inserción en la vida social. (...) Mi función y mis derechos son inherentes a mi ser y hacen de mí una imagen en la que puedo conocer lo que soy para otro. [...] un yo social, porque, haga lo que haga, tendré que vivir siempre al lado de los otros y con los otros. Sin embargo, entre ellos los hay con quienes tengo relaciones especialísimas, componiendo lo que llamamos “comunicación” y que forman conmigo y para mí otro mundo. Bajo un tercer aspecto, el yo vale por lo que hace. La acción es un nuevo espejo de lo que yo soy” (R. Jolivet, *Las Doctrinas Existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*, Madrid, Gredos, 1969, p.293).

Em *Para Sempre*, apresenta-se um protagonista ficticiamente morto, incapaz de continuar a viver sem aquela que, um dia, tanto amou. É um protagonista capaz de ultrapassar a morte, e que, morto ou vivo, permanece aqui. Em *Para Sempre*, a alma do “eu” é o protagonista vergiliano. O corpo do “eu” vergiliano é inativo, morto. Morto, dormente não tem um papel relevante para uma ação que é mental. É irrelevante, ao longo da obra, se as outras personagens estão vivas ou mortas, pois é a alma que interage com o protagonista; é a essência das personagens e não o corpo, ou a sua existência, que quase sempre já terminou, prolongando-se apenas no espaço da ação: a mente do protagonista.

Assim, o protagonista vergiliano escreve cartas ou dialoga com uma pessoa morta; sente a presença daqueles que partiram como se estivessem vivos; ouve as suas vozes; imagina-se morto, percorrendo a casa do lugar onde viveu; ou é capaz de sentir uma parte do corpo amputada como acontece no romance *Em Nome da Terra*. O corpo, a matéria, é apenas uma parte do homem, a parte terrena, a parte finita de um “eu”, que simboliza a perda física. Perde-se o toque, o contacto físico, mas não há uma perda na corrente da consciência, não há uma perda mental. Para o protagonista vergiliano, a alma do corpo, de alguma maneira, permanece *Para Sempre*. Até ao fim da vida que pode ou não ser eterna. Vai-se o *Signo*, mas fica o *Sinal*, essa manifestação, essa marca, esse vestígio, esse prenúncio. O sinal que provoca uma recordação súbita, uma *Alegria Breve*, um pedaço de passado que esboça um sorriso por instantes, mesmo num presente de tristeza.

Pensar, Escrever, Cartas a Sandra, mas não falar. Só escrever como um desabafo de tudo o que centrifuga na sua mente, no seu imparável, constante e contínuo pensar, onde o passado é protagonista. Um pensar transformado em escrita, despejado no papel. Só escrever para recuperar o passado, tornando real aquilo que foi e já não é, tendo a possibilidade de reviver o passado, de o mastigar, de o compreender, de o prolongar através da sua presentificação. Esta contínua necessidade de presentificar o passado, de trazer as memórias das suas vivências para o momento presente, é parte de um processo de construção do “eu”, que, num momento de vazio, procura preencher com o sentido da vida, o qual terá de buscar na descodificação de todo o percurso da sua existência presente, passada e futura. O protagonista vergiliano instala-se numa interrogação existencial, desejando encontrar respostas para a compreensão do presente,

através do passado. Procura entender qual o caminho a seguir, procura obter, conseqüentemente, a resposta a “Quem sou?”, que o conduz à interrogação sobre o sentido da vida e à razão pela qual vive esse momento presente.

A forma do protagonista vergiliano chegar a esta resposta, que só se encontra no sossego da interioridade, é a escrita. A carta é uma dessas formas de escrita onde se desnuda o interior, onde o interior é usado: “Escrever cartas. Está hoje fora de moda. Porque tudo é agora velocidade, ser-se por fora (...) Não se escrevem cartas (...) Não se usa o interior, usa-se a pele”³⁰⁷; “A carta. Era do tempo de um viver sossegado, de se percorrer a intimidade de nós e de se estar aí bem. Havia a agitação do que nos agitasse, mas dizê-lo remansamente reconduzia ao sossego. Era do tempo de ter problemas para os desdobrar em escrita e de se ficar aí mais planificado (...) Era o tempo de se ter alma (...) de se terem ideias (...) do silêncio e não dos gritos das massas. O tempo de se estar só e não dos encontros de se estar em companhia”³⁰⁸. A carta é a expressão do sentir do “eu” sem medo da resposta, é a expressão esvaziada do seu pensamento, pois a comunicação não é imediata como num telefonema, por exemplo, onde a presença do outro nos pode travar e esconder o verdadeiro “eu”, nesse encontro, nessas palavras que se atropelam. É como se o facto de estar acompanhado não o deixasse estar em paz, porque passa a focar-se nos outros e na sua luta com eles, como se ficasse preso aos outros e não houvesse espaço para a sua interioridade. A carta é um meio de desabafo ou de se compreender melhor uma situação, pois obrigada a organizar-se na escrita, encaminhando-nos a uma resolução de uma questão. A carta transmite os pensamentos da alma que é parte invisível do corpo. O protagonista vergiliano volta-se para o seu espaço interior na intimidade da sua escrita, onde a presença dos outros é vivida de outra maneira, é vivida com a perspectiva da distância.

O protagonista vergiliano, reflexivo e calado, escreve e guarda para o fim de cada romance a Palavra que resume a vida inteira do “eu”: “Poupa as tuas palavras, guarda as melhores para o fim (...) Qual a última (...)? Não a imaginas. Mas a última que disseres ou pensares deve resumir-te a vida toda”³⁰⁹. Como sucede nos romances em análise, essa última palavra condensa-a em “novo”, “sempre”, “mim”. Em *Alegria*

³⁰⁷ V. Ferreira, *Escrever*, Lisboa, Bertrand, 2014, p.32.

³⁰⁸ V. Ferreira, *Escrever*, cit, p.33.

³⁰⁹ V. Ferreira, *Escrever*, cit, p.33.

Breve, termina dizendo: “Amanhã é um dia novo.” (AB, 301), impondo esse voto de esperança no futuro, que almeja no “novo”, última palavra do romance. Em *Para Sempre*, termina o romance como as mesmas palavras com que o inicia e que lhe dão, também, o título, simbolizando essa eternidade que persegue e na qual acredita. Em *Até ao Fim*, a frase “A vida inteira dentro de mim.” (AF, p.273) fecha o romance, transmitindo essa ideia fundamental de que o “eu” é o resumo de uma vida. No entanto, em *Cartas a Sandra*, não se oferece ao leitor esse resumo, terminando com “Pudesse ao menos na minha memória doente recuperar o que tant.....” (CS, p.155). A última palavra da última carta está inacabada, tal como a frase, tal como a carta.

Em *Cartas a Sandra*, é o leitor que tem de decifrar o que o autor das cartas queria recuperar, lembrando. Terá de o fazer através de tudo o que sucedeu e foi referido anteriormente, seguindo o mesmo processo do protagonista vergiliano, para a compreensão do “eu”. Olhar para o passado, recordando-o, para compreender o “eu” no presente. O facto de a carta não estar acabada pode simbolizar a infinitude de palavras que poderiam ainda ser escritas ao ser amado, nunca é demais expressar o amor que se sente pela pessoa amada; ou uma relação que ainda tem muito a dizer, que ficou inacabada; ou a incapacidade de o “eu” conseguir resumir tudo o que quer recuperar; ou mesmo de conseguir definir o que quer recuperar; a ausência para expressar o silêncio, a Palavra. A inconclusividade do romance reflete o sentimento de incompletude do protagonista que busca incessantemente uma totalidade. Há no protagonista a impossibilidade de resposta sobre o significado da vida que transfere para o leitor, nessa ânsia de completude. Cada pessoa terá uma resposta diferente e deve-a encontrar dentro de si. Nos romances vergilianos, esta resposta fica sempre nas mãos do leitor. Cabe a cada “eu” refletir e encontrar uma resposta distinta para a significação da vida.

1. O EU COMO FILHO

1.1. Ausência de mãe e passividade do pai

Godinho assume os pais como figuras que aprisionam, seja pela sua presença seja pela sua ausência. Quando estão, não deixam os filhos libertarem-se para seguir o seu caminho, como acontece com Águeda que não se casa até os pais estarem mortos. No entanto, quando não estão, também prendem pelo desejo de que estivessem. Esta ausência de mãe e pai que vive o protagonista também o leva a sentir-se perdido na vida, pois não tem quem o guie. Esta característica é marcante em toda a obra, o que faz do protagonista uma personagem triste, só, introspetiva, procurando, talvez, por isso, esse tu que o complete e lhe dê equilíbrio, não chegando nunca a encontrá-lo, talvez, por não ter uma referência do que realmente procura. Sente apenas essa falta, essa ausência desse apoio sentimental que o faça sentir-se inserido numa sociedade, pertencente a um grupo, o que se refletirá nesse sentir-se sempre a mais, um transtorno para os outros. Consequentemente, também estará perdido no seu papel de pai, onde parece pecar sempre pela ausência, a passividade, não conseguindo atuar com a autoridade ou o carinho paternal devidos, nem sequer guiar os filhos nesta vida onde ele próprio está perdido e anseia por um guia que o saiba conduzir: ““como se o “herói” só possa nascer enquanto *inscrito e revelado* por esse primeiro tremor de terra absoluto que é *a morte dos pais*” Mas o que dessa morte resulta em primeiro lugar e fundamentalmente é uma desorganização do mundo da personagem órfã, condenada à solidão e ao estar-a-mais, ao estar de algum modo marginal ao universo original, mundo da unidade”³¹⁰.

É cruel e cortante a cena em que a mãe de Paulo se despede dele, o seu filho querido, para sempre quando vai para o asilo. Todas as mães são frias ou loucas, estão sempre ausentes física e psicologicamente. Há uma grande falta de carinho e afeto. As suas esposas serão o espelho disto, basta ver a maneira fria e cortante como Flora, em *até ao fim*, fala do recém-nascido indesejado. Contudo, “este quadro (...) nasce do estatismo, do silêncio, de uma feliz envolvência sem palavras. Consiste, assim, numa

³¹⁰ H. Godinho, *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985, p.20.

reserva de pureza emotiva para sempre conservada na interioridade do herói. Neste sentido, a infância define-se em Vergílio como lugar do inefável”³¹¹.

1.2. Infância infeliz

Cláudio tem dificuldade em recordar o que foi a sua vida até à idade adulta:

“A infância [...] Lembro-me pouco, é curioso. [...] Mas às vezes, a infância, a adolescência – que é que vem ter comigo desde então? Não sei bem, é preciso fazer um esforço, não sei bem” (AAF, p.157).

Ele não recorda a sua infância, nem adolescência, não consegue equacionar-se para esse momento. Tudo lhe parece longínquo. Talvez porque, então, não tivesse ainda a possibilidade de um pensamento organizado, o que o leva a sentir-se não ser tratado como criança ou adolescente:

“relembrar, que é que me lembra da infância adolescência? porque é como se as não tivesse tido. [...] Viveu-se sempre em matriarcado – mãe. Meu pai era um elemento secundário suplementar como em todo o lar bem constituído. Ela fuzilou-me com a espingarda que eu ainda não tinha” (AAF, p. 160).

Nota-se duas questões importantes, o ter sentido que nunca foi criança, talvez porque não tenha sentido o apoio desejado por parte dos pais, tendo crescido mais depressa do que as outras crianças; e a outra questão é a mãe como chefe de família, papel que será muito difícil desempenhar, já que parece haver nela um desequilíbrio.

Cláudio viu na sua família de infância os papéis invertidos. Os pais não lhe deram a proteção necessária para que ele se sentisse criança, e a mãe é quem manda em casa, ao contrário da maioria das famílias da sociedade da época, onde os filhos viam que o poder de decisão era do pai. Aquele modelo familiar é o que o protagonista conhece e é o que achará normal, não se revoltando nunca contra ele, nem mesmo

³¹¹ A. I. Serpa, *Vergílio Ferreira: A Arte de Comunicar*, cit., p.59.

conseguindo libertar-se dele. Assim sendo, casar-se-á com uma mulher como a mãe e desempenhará o mesmo papel do pai, sendo este o “elemento secundário” e “suplementar” que conheceu no pai, é isso o que Cláudio sentirá durante a sua vida. Por isso, vai projetar a estrutura familiar de infância na família que constituirá com Flora, voltando a ser “secundário” e “suplementar” também para o seu filho do sexo masculino.

Em *Alegria Breve*, o protagonista começa a relatar o início da sua vida na gravidez da mãe:

“subindo a rampa que leva ao adro da igreja. A minha biografia começa aqui – na rampa.

Nasci a 28 de Janeiro de 19..., às três horas da tarde de uma sexta-feira, dizia minha mãe. É a hora de Cristo, dizia minha mulher. [...] Era o começo do verão, talvez, minha mãe e a mãe dela subiam a rampa para a missa de domingo. E um momento, minha mãe hesitou com uma inesperada tontura. Parou, apoiou-se a minha avó:

- Não sei o que tenho, minha mãe.

Ela varou-a de iluminação e alarme:

- Não me digas! Não me digas que já arranjaste outra desgraça.

A «desgraça» era eu” (AB, p.18).

Por um lado, a ida para a igreja para assistir à missa; por outro, a falta de espírito cristão, a recusa de alguém que ainda nem sequer nasceu. Já era o quarto filho, provavelmente, fruto de uma união consolidada, de um casamento. Dentro do universo feminino, a mãe e a avó, a vida dele fica marcada como a subida difícil de uma “rampa”, algo inesperado, algo que deixa a sua mãe sem equilíbrio, sem força, sem sentidos. A “iluminação”, a bênção de um nascimento é vista como um “alarme”, uma “desgraça”. Nascimento esse que sua mulher relaciona com Cristo, quem nasce para sofrer, para salvar os outros. Em Vergílio Ferreira, o nascimento de alguém é sempre visto como o vaticínio de sofrimento, não parece nunca ser motivo de celebração, nem de felicidade plena. Jaime afirma que “a vida é frágil e temos medo” (AB, p.20), talvez esta seja também a perspetiva do universo feminino.

A propósito de uma romaria, Jaime conta que vai pela serra com a mãe e Norma, mas não dá a mão à mãe que leva o terço na mão e vai ocupada a rezar. Jaime vai de mão dada com a irmã, Norma:

“minha mãe vem atrás com as suas contas e a sua aflição. Aflição de nada – dos anos, do tempo, ó boa mulher, dos pecados cometidos através das eras, e dos outros, dos que se hão-de cometer, mulher ungida pelo destino do mundo. Levo Norma pela mão [...] Tão ingénua. [...] – Ouviste – decidiu ela – São as bruxas. De noite andam nas matas, de dia metem-se na laje” (AB, p.24).

A mãe é retratada como beata, parecendo distante e introspetiva, mas não deixa de a caracterizar como boa pessoa, retirando importância aos seus pecados, é como se lhe perdoasse essa distância que a religiosidade a leva a ter quando reza aquando do percurso pela serra. Por outro lado, Norma é ingénua por acreditar nas bruxas. Ambas acreditam nalguma coisa, retratam a necessidade do homem acreditar sempre em qualquer coisa. Jaime parece indiferente a ambas as crenças, mas decide-se ir com a irmã. Demonstra já de pequeno o afastamento da igreja e a dificuldade em acreditar em crenças banais. Continua a narrar a romaria, observando mais mulheres beatas que cumprem promessas à chegada da porta da igreja. Os rituais católicos estão presentes na sua vida desde a anunciação do seu nascimento.

Jaime não tem certezas quanto à fé que deva professar:

“Norma quis saber... se eu ouvira. E eu disse (...):

- Não sei,

porque as certezas são também um modo de força de vontade.

- Ouviste – decidiu ela” (AB, p.24).

Interrogante, sem certezas, sem força, sem vontade, deixa-se dominar pela vontade de Norma na confusão da sua fé. Jaime, criança perdida nos rituais católicos da romaria e nas bruxas que rondam as matas por onde passa, vai encontrar ainda outra forma do mistério da vida. Uma cigana lê a sina à irmã à porta da igreja durante a romaria, quando a mãe já tinha entrado para a missa, prevendo-lhe uma morte após casar cedo:

“há-de fazer uma viagem grande, grande. Até ao cabo do mundo. E ainda mais para lá.” (AB, p.26)

Assustam-se e fogem para o pé da mãe, mas por que motivo se assustam? Acreditam nas ciganas tal como em Deus ou nas bruxas? A seguir à morte inaugural do romance, será a morte da sua irmã Norma que irá mencionar.

A relação profunda que mantém com a irmã contrasta com a ausência de relação que parece ter com os pais. Descreve a irmã e a sua forte ligação, como se se houvesse estabelecido para além da vida na terra:

“seca, agressiva. Atravessara a vida roída de uma cólera íntima. Não a desperdiçava em gritos, em discussões, mas economizava-a em frases breves e ocasionais ou em longos silêncios. A mãe temia-a e o marido. Só eu pensava através da tua ira até ao calor da nossa infância, ou mais para lá – para lá onde? [...] Havia uma aliança entre nós, porque a terra era enorme e o nosso pai atormentava-nos de berros porque mexíamos nas coisas e partíamos tudo e sujávamo-nos no quintal como a nossa mãe lhe explicava. Havia uma verdade revelada para nós ambos. Era nossa. Não a sabíamos. Havia um pacto entre nós, antiquíssimo.” (AB, p.44)

Esta união fraternal é descrita com um início para lá da infância, como antes de nascer, como se estivesse já traçada assim nesta vida onde se encontrariam. Norma é descrita de forma semelhante a Águeda. Ambas, irmã e mulher, são secas e cheias de ira, falando muito pouco. A irmã atravessa, passa pela vida. A vida é vista como uma etapa, como se fosse uma ponte que liga duas coisas. A união de Jaime com a irmã parece ser contra os pais, mostrando-nos um pai mais presente pelo mau do que pelo bom, pois apenas ralha e, de tal forma, que atormenta os filhos, apoiado pela mãe que é quem se queixa, mas se mantém ausente de ação. Poucas são sempre as referências à figura paterna que recorda apenas como alguém que lhe deu vida:

“E subitamente, o meu pai. Ergue-se no extremo limite da memória como o aviso da minha iniciação.” (AB, p.157)

Isto repete-se posteriormente, quando Jaime concebe um filho, mas não chega sequer a conhecê-lo.

Em *Até ao Fim*, depois do primeiro capítulo, onde o protagonista se insere no momento do velório, recorda o pai e a mãe logo no segundo capítulo e aproveita para dizer que é órfão, estando mortos todos os que mantinham elos de sangue com ele:

“Mãe morta um dia, na quietação da manhã. [...] Meu pai morreu, creio que era uma manhã de Inverno. [...] estivera na Oncologia, fizeram-lhe um furo na garganta para respirar. [...] Minha mãe ficou só e um dia entendeu que bastava” (AAF, p.19).

O pai morre com cancro e a mãe, ao não aguentar ter ficado sem o marido, desiste. Assim, até na forma de morrer a mãe tem poder de decisão, mas o pai não. A mãe pode desistir. Pode partir. À procura do marido?

A primeira recordação é dele a ir a casa dos pais pelo Natal e começa por contar a viagem de autocarro, o caminho até casa e a chegada a casa dos pais que se situa no largo da igreja. Quem o recebe à porta é a empregada e não os pais e, depois, também não tem uma receção calorosa quando entra em casa, já que encontra a mãe na sala numa reação doentia virada para uma parede como uma criança quando está de castigo. Esta atitude da mãe, que não lhe dirige a palavra, nem o olhar, deixa o protagonista “embaraçado”, surpreendido e “perturbado”, pensando que isso é próprio de uma pessoa que não está bem:

“Minha mãe, sem se voltar, ergueu ao alto a mão de dedos abertos como a pedir que a não perturbássemos. Olho a Tina na minha surpresa [...]
- Veja lá, menino, se isto são propósitos. Aqui há tempos não sei que lhe deu. O senhor professor foi à missa, ela ficou ali virada para a parede. O senhor professor foi à novena do Menino Deus, ela pôs-se logo ali virada para a parede. O seu pai pergunta-lhe porque é isto. Ela não dá explicações.

[...] minha mãe não se voltou [...] não se voltou [...] Estamos assim os dois em silêncio, minha mãe de costas [...] perturbado com a estranheza de minha mãe. Louca? Olho atrás, ela continua debruçada sobre si, entestada à parede” (AAF, p.17).

Esta situação, em que o protagonista não deixa de repetir em que posição está a mãe, deixa-o um pouco assustado, subindo rapidamente para o seu quarto como se fosse um refúgio, só saindo de lá quando o pai chega. A empregada explica-lhe que a mãe está assim quando o pai vai à igreja, mas acrescenta que ninguém sabe o verdadeiro motivo daquela atitude. Talvez como os loucos que fazem coisas estranhas que ninguém consegue explicar, interroga o narrador.

Quando o pai chega a casa, avisa a mãe de que se pode virar, porque a celebração religiosa já passou e é só aí que ela faz “uma festa ruidosa ao filho”. É como se a mãe se castigasse por não ir à igreja, como se fosse uma penitência, ou um sinal de superstição. O silêncio inicial é interrompido pelo ruído da mãe que fala com ele para o receber, depois volta o silêncio quando estão a jantar, mas é interrompido, mais uma vez, pela mãe para falar com ele:

“comemos em silêncio. E de súbito, minha mãe disse:

- Sabes, Claudinho, Deus não existe.

[...] E então explicou. Se não tivesse havido homens, Deus era um parvinho a brincar com o seu brinquedo, ninguém sabia. Não havia homens, ninguém sabia. [...]

- Era um tontinho e isso não pode ser. Um parvinho a brincar com o mundo como um brinquedo de um parvinho” (AAF, p.19-20).

Esta teoria da mãe é desacreditada pelo pai que diz que há homens, logo Deus existe e não é tontinho. Esta definição de Deus que ela dá, a rir-se, a atitude inicial da mãe, o seu “olhar buliçoso” e distante ao falar e a sua “inquietação” parecem concordar com a interrogação do protagonista, “louca?”:

“minha mãe [...] o olhar raiado de loucura, coitado do meu pai” (AAF, p.62).

Cláudio tem pena do pai por estar com uma mulher que parece estar louca.

É curioso ver que a mãe deixou de acreditar em Deus e o seu próprio irmão era padre, talvez estivesse contra o irmão ou contra a forma de viver deste. Talvez a religião, segundo o ponto de vista dela, tivesse condicionado muito a vida dele. Em seguida, sabe-se que tinha sido professora, mas gostava de ter sido jornalista, porque um “jornalista é um homem perfeito” (AAF, p.23), “não precisa de ter opiniões sobre nada e é um homem livre, o jornalismo é a profissão mais decente” (AAF, p.21). Talvez na tentativa de dizer que o jornalista não precisa de ter opinião sobre se Deus existe ou não, não se prendendo a Deus, seria livre. E é esta profissão que ela quer que o filho tenha, para não ser como ela, e para ser livre. Cláudio estudava direito, mas acabou por ser jornalista como desejava a mãe, talvez, por obediência.

Cláudio tem uma relação distante com a mãe. Quando ele conta que Oriana está mal no hospital, a mãe tem uma atitude de indiferença e distante como de costume:

“eles ficaram em silêncio, dentro do meu silêncio. Depois meu pai disse isso não deve ser nada, minha mãe não disse nada e ficou a olhar-me com uma espécie de indiferença que era de certo o seu modo de estar fora de tudo ou um pouco distante” (AAF, p.50).

Esta falta de relação de Cláudio com a mãe reflete-se no facto de ele não saber sequer se a morte desta o deixa triste:

“Estarei triste? Não sei. Ou antes. De vez em quando a súbita iluminação de que estou mais só. [...] estou triste. Sofro. Mas não sei em que sítio de mim o sofrimento é verdadeiro” (AAF, p.118); “Deve mesmo estar triste, mas não sei se é por. [...] O passado real esvai-se da realidade e o que fica é a nossa construção. Onde é que estou o que estou sendo? Tenho imensa pena de minha mãe [...] Mas de vez em quando esqueço-me” (AAF, p.120).

Ele não sabe como reagir à morte da mãe. Não sabe o que sente, mas sofre por alguma razão que não está clara. Talvez o protagonista esteja triste, porque a sua mãe nunca desempenhou o papel de uma verdadeira mãe e agora jamais o poderá fazer. Está morta. Perde a mãe e a esperança de a ter como a mãe tão desejada.

Cláudio também tem uma ausência de pai, mas a relação com este é diferente. Há um bloqueio na comunicação entre Cláudio e o pai. No momento que se aproxima a morte do pai, ele interroga-se sobre a ligação que têm:

“é uma pergunta anterior a eu olhar para ele com surpresa e compaixão. Que é que me liga a ti? Mas há um mundo de coisas entre o perguntá-lo e o sermos ali. [...] Há um mundo de coisas de permeio entre a infância e agora e tu não estás lá. Porque a certa altura, deves sabê-lo, um pai deixa de entrar no jogo das coisas reais e passa para a mitologia. É quando ele é adorável na sua ficção, gostava que entendesses. Tenho uma imensa piedade de ti [...] Não dizemos nada por sobre o que nos estremece no silêncio e eu tenho vontade de dizer em voz audível e não sei” (AAF, p.88).

Tem piedade do pai doente que leva para o hospital, mas não consegue ter qualquer tipo de conversa com ele mesmo querendo. Porquê a garganta, o que grita e não sai? No silêncio, Cláudio interroga-se, naquele momento, sobre o que o liga ao pai. Um pai que só parece estar presente na sua infância, depois, desaparece e faz parte da ficção, do pensamento.

Naquela viagem para o hospital, é como se fossem ambos a pensar na morte, ficando sem saber o que dizer. A morte é a palavra do destino de todos e não sabemos nunca quando acontecerá. O facto de irmos ao hospital pode representar estar mais perto da morte, assim como estar mais perto da vida. Salvação? Renascimento? Ou tão só nascimento. Cláudio vai ao hospital quando nasce o filho, quando Oriana morre, e agora para levar o pai que está doente e morrerá brevemente. O hospital é como se fosse o aviso de morte do pai:

“Mas submersamente há em ambos outra voz. A que fala do tempo e da consumpção. Do destino e da morte. É uma voz suspensa, petrificada, não é a altura de ouvir-se. [...] Tenho pressa de chegar e todavia não tenho. Está lá à espera a palavra do destino e ela fascina e aterra. Naturalmente é a que fala em cada instante da vida, não a pensamos. Não a sabemos. [...] Enfermeiras enfermeiros. E médicos, suponho, são os mensageiros da morte” (AAF, p.89).

O pai de Cláudio estava doente, mas vai morrer para casa. O “orgulho” do pai não deixa Cláudio acompanhá-lo à aldeia. O pai dá-lhe, afinal, um exemplo de decisão que ele nunca terá, mas encontraremos na sua esposa e no seu filho:

“mandá-lo para casa. Ia para morrer, mas preparado para a vida até onde era possível. [...] o orgulho avultava no seu corpo franzino. Era dele como a sua fatalidade, ele fazia-mo sentir. Ser proprietário mesmo da desgraça, pensei [...] enterrei-o” (AAF, p.91).

Em *Para Sempre*, o pai abandona a família e, apesar de dizer que escreverá cartas, nunca o fará (PS, 112). A mãe enlouquece e as tias acabam por levá-la para um asilo. A despedida emotiva da mãe é sem palavras, apenas o olhar que tenta compreender e o toque das mãos que o agarram contra si algum tempo. Os sentimentos mais íntimos e profundos não são expressados em palavras:

“minha mãe voltou-me devagar para si, impôs-me as mãos sobre a cabeça. Eu olhei de baixo a entender, ela tinha os olhos longe, as mãos imóveis sobre mim. Estivemos assim algum tempo, ninguém dizia nada, o pátio deserto. Eu sentia as suas mãos quentes imóveis, sobre a minha cabeça, a minha cara agora quase sufocada no seu colo. Depois tirou as mãos, virou costas e foi-se” (PS, p.41).

Esta experiência é traumatizante para Paulinho, especialmente depois da morte dela:

“- Paulinho (...) porque estás triste?

- Já te esqueceste?

Como esquecer? [...] A mãe estava na cama, chamou-me à cabeceira. Depois disse-me uma coisa que não entendi. Tu sabes o que foi? [...] Depois morreu” (PS, pp.19-20).

O protagonista sentirá sempre uma melancolia funda e interroga-se sobre qual seria a palavra final da mãe durante toda a narrativa, mas nunca terá uma resposta. Há um forte desejo de uma palavra da mãe, como se pudesse explicar-lhe o sentido da vida.

1.3. A mãe substituída

Tia Felismina

Em *Alegria Breve*, a tia Felismina tinha tido um filho que morrera e tinha nascido no mesmo dia que Jaime, por isso, era muito maternal com ele:

“Sempre me estimou com uma autoridade e fervor maternal [...] Quando me via (...) instalava-se logo nos seus direitos maternos submetendo-me aos afagos, mesmo depois de eu crescer” (AB, p.73).

Tina

Em *Até ao Fim*, com os pais mortos, resta-lhe a empregada dos pais, Tina, que parece preencher a ausência da mãe. Refere-se a Tina como se fosse uma mãe:

“Desde a mais remota infância a tua presença. A tua mão sobre a minha testa em suor. Mas deixa-me ser homem e não me ponhas a mão na testa. [...] Tão humilde” (AAF, p.185); “Ah, tu nunca mais me deixarás crescer?” (AAF, p.233).

Tina está presente na sua vida desde a sua infância. Ela age como uma mãe, lidando com Cláudio sempre como se ele fosse uma criança. Tem a tendência maternal de não querer que os filhos cresçam. Ele recorda a presença de Tina na sua infância:

“A noite era uma chatice porque eu não queria separar-me de ti.

- Já és um homem agora dormes sozinho.

[...] Não queria, tinha medo de ser homem. [...] Tu estavas comigo na cama e era bom. Eu ouvia as chuvas e os ventos de Inverno e era bom saber ao pé de ti que não tinham razão.

- Oh, este menino medricas. Amanhã dorme sozinho

tu dizias. Mas também não querias, para se cumprir um pacto de sangue que não havia” (AAF, p.236).

Tina mimava-o e ele sentia-se protegido por ela. Dormia com Cláudio para ele não ter medo. Dormir acompanhado deixava-o muito tranquilo. Cláudio tinha-lhe muito carinho:

“Como tu és doce, Tina. Nascida da virgindade do mundo. Na graça intemporal e tão queridamente estúpida.[...] Minha ternura tão cansada. Meu sorriso mal-educado na gravidade da morte. [...] Tinha a humildade para a insensatez do mundo. O rosto sereno no fundo da sua nulidade” (AAF, p.234-235); “Era gira [...] simpática por humildade” (AAF, p.110).

Tina era humilde tal como o protagonista e a Virgem do Retábulo. A humildade relaciona-se com a maternidade, pois Tina atua como mãe para Cláudio. Depois, Cláudio atua como mãe, para o filho.

Após a morte dos pais, Cláudio fica muito contente por Tina ir para Lisboa, porque gosta dela e ela vai poder ajudá-lo com Miguel, já que não pode contar com Flora:

“Que bom tu teres vindo. Estou bem atrapalhado com a vida, tu nem fazes ideia. Estou só, Tina. E há o Miguel. [...] Fui para ela cheio de ternura, uma ternura muito antiga, mais antiga do que eu” (AAF, p.145).

Cláudio estava muito apegado a Tina e, quando ela morre, sente-se desamparado. Ela substitui a companhia da mãe, e depois, a companhia da mulher e do filho:

“Está bem que tinhas direito a uma definitiva aposentação. Mas eram só mais uns anos, Tina, assim deixas-me bem aflito. [...] lembro-me de acender o rádio. Estou só, qualquer coisa que me faça companhia. [...] Podias ter esperado [...] o bastante para eu existir por mim. [...] tu não és coisa natural de recordar, mas a aflição que está para lá. [...] devagar vou até à tua memória que é a realidade fictícia de eu estar bem onde não estou. Memória antiga como o começo do mundo” (AAF, p.235).

Pensar em Tina significa pensar que está só, o que o aflige. A morte de Tina é a que é descrita com mais emoção. Ela demonstra ser o único pilar que o protagonista tinha, é apenas com a sua morte que ele se sente sozinho, aflito e desamparado. Ela era uma pessoa que o fazia sentir-se melhor no mundo, ou que conseguia camuflar o mau-estar-do-ser-no-mundo do protagonista. Cláudio não se conforma com a morte de Tina, culpa-a da sua própria morte. Porquê ter escolhido aquele momento quando ele ainda precisava tanto dela? Afinal a morte de Tina não era oportuna:

“Foste bem indecente em teres morrido. Esperavas mais uns anos, que é que te custava? [...] Foi uma pequena sacanice da tua parte, tu que sempre foste tão delicada. [...] Que estupidez [...] é absolutamente estúpido essa tua traição. É absolutamente necessário que me esperes em casa, me reconstruas a harmonia possível no universo” (AAF, p.238).

A morte de Tina é muito difícil de aceitar para o protagonista, porque agora ele sente-se completamente só e abandonado:

“casa abandonada. Flora, Miguel. E agora tu. Hás-de confessar que é demais” (AAF, p.238).

Tina era a sua maior ligação à verdade: “Mas o que tu sabias ensinar era a verdade das coisas” (AAF, p.237). Era quem o fazia entender melhor a vida, era quem o acalmava, quem o apoiava: “Tenho a alma enregelada, se tu fosses ainda a botija. Estou cheio de horrores adultos e seria bom vir ainda de ti a pacificação” (AAF, p.238). Tina

era um bem precioso na sua vida. Tinha um nome que não combinava com ela, porque era demasiado grande e ela não o preenchia. Cláudio não tem a certeza, mas acha que Tina é diminutivo de Cesaltina. A realidade está nesse diminutivo, é esse que conta, é o nome para quem o usa; o nome real não tem significado: “uma alcunha, que é um nome sobre outro nome. E esse é que é. Porque o outro era dele ou quando muito dos pais” (AAF, p.167).

Tia Joana e tia Luísa

Em *Para Sempre*, ele fica ao cuidado das tias, mas sente-se sempre órfão, como se não tivesse um lugar, após a ida da mãe para o asilo:

“Isto é uma vergonha para toda a família. Que vai ser desta criança? que era eu – e eu olhava até à distância a que estou, para entender” (PS, p.39).

Tia Joana é mais carinhosa do que a Tia Luísa, mas de nenhuma sente um amor incondicional.

Em *Cartas a Sandra*, é criado pelas tias e não se menciona os pais do protagonista. Xana menciona o facto de o pai ter ficado órfão muito cedo, explicando que o pai vive a maternidade através das tias:

“ficou sem pais muito cedo, pôde beneficiar da maternidade desperta nas duas tias solteiras, nomeadamente na tia Joana. E isto porque tia Luísa morreu muito cedo” (CS, p.17).

Quando o protagonista leva a mulher à aldeia, a primeira vez, para a apresentar à família, são as tias que desempenham o papel de pais do protagonista.

2. O “EU” NA SUA RELAÇÃO HOMEM - MULHER

“O amor acaba quando acaba o que há nele de impossível.” (CC V)³¹²

a. Dificuldade de relacionamento com o feminino

As dificuldades com o feminino são plasmadas, na obra de Vergílio Ferreira, ao nível maternal e espelhar-se-ão nas suas relações amorosas. O feminino desempenha um papel fulcral na vida da arquipersonagem. É através do feminino que o protagonista tentará compreender-se, pois é nesse universo feminino que ele vai deter-se em memórias do passado que vão sempre afunilar-se na mulher, no seu olhar e nos seus gestos, que é aquilo que fica. Primeiro, a figura da mãe, sempre problemática. A figura dupla que nele desempenha as funções maternas. Posteriormente, a mulher amada, figura dupla também, à qual se vincula o sexo, ou o amor perfeito que nunca chegou a cumprir-se. O protagonista mantém uma relação difícil com a mulher com quem convive, há entre eles uma distância que parece nunca dar tréguas. Essa mulher fria e distante com quem não cumpre a vida, na relação amorosa; apenas a sentimental se vai estabelecendo. Há uma relação que se estabelece, mas que não necessariamente de amor. Existe sempre essa figura dupla onde se realiza um amor platónico, sonhador; e o erotismo explode em raiva, para possuir aquilo que sente que não consegue, o outro, numa relação sexual fria, cheia de emoção contida. Permanece sempre nesse desejo incessante da união do eu com o outro, que nunca está no momento presente ou, então, está de uma maneira breve, exceccionalmente.

O protagonista vincula-se de um modo gélido às suas relações amorosas, pouco comunicativas, onde o amor está ausente. Ele vê a mulher como um ser rebelde, na sua vontade própria, dominante e a quem permanece submisso. Imagina-as sempre perfeitas e supremas, para justificar nunca se aproximar delas. Vive-as na imaginação. As suas relações nunca são uniões felizes. Normalmente, existem três mulheres importantes na vida do protagonista. Em *Alegria Breve*, Vanda e ele mantêm relações sexuais com o consentimento de um marido estéril que não lhe dá o filho que deseja, por isso, serve-se

³¹² V. Ferreira, *Conta-Corrente V*, in P. Neves da Silva, *Vergílio Ferreira: Máximas e Reflexões*, , Lisboa, Âncora editora, 2014, p.20.

do protagonista para lhe conceber um filho. É infiel a sua mulher, Águeda, com quem acaba por não conseguir ter um tão desejado filho. Ema surge como uma relação intelectual com quem não fica claro o tipo de relação que têm, mas há algo dela que o magnetiza e fascina. Nenhuma das três parece tê-lo amado. Em *Até ao Fim*, Oriana é um amor platónico da juventude, que nunca teve a oportunidade de ser mais do que isso, porque ela morre. Por isso, ele a idealizou. Flora é uma mulher que conhece já adulto e com quem se casa. Têm um filho acidentalmente e acabam por separar-se, porque o vazio da relação leva Flora a afastar-se, a encontrar outra relação e a abandonar o marido e o filho. Depois, vem Clara, uma relação plena que tem lugar no presente. Portanto, podemos dizer que a primeira é irreal, a segunda é uma relação falhada e a última é a esperança. Em *Para Sempre*, surge Adelaide, uma prostituta com quem não nutre qualquer tipo de relação, e o ato sexual é contado brevemente,. Tem uma relação sexual prazerosa com Deolinda, devido à sua experiência, mas não há sentimentos de afeto. Sandra é a mulher com quem tem uma relação amorosa. Casam-se e têm uma filha. Parecem ter-se amado mutuamente, mas com a rotina a paixão dele pode ter ficado apenas na imaginação.

Em *Cartas a Sandra*, a mulher amada, com quem viveu uma história de amor, já morreu. Mais uma vez, verifica-se a dificuldade com o feminino na relação amorosa. Esta relação amorosa é a referida em *Para Sempre*. No romance epistolar, mostra-se um lado da relação onde a dificuldade se fixa na distância eterna, provocada pela morte da mulher, tal como noutros romances. Com a diferença que este amor se concretizou no passado e não foi apenas um amor platónico. Há a distância sentida por causa da morte, que faz com que o protagonista idealize a mulher novamente, mesmo tendo-a conhecido e vivido com ela, numa relação conjugal. Agora, prende-se ao momento em que se apaixonou por ela na juventude.

O autor trabalha o universo feminino, as mulheres, as quais ocupam grande parte dos romances, onde as relações que o protagonista estabelece são, maioritariamente, com o feminino. Relações tormentosas e dolorosas, com sentimentos intensos preenchidos de desejo. O protagonista discorre sobre as relações que estabeleceu com o universo feminino numa tentativa de se libertar do passado, numa necessidade de acabar com tudo, para poder começar de novo. Há este recomeçar nas relações amorosas que nele se sucedem, seja na transmissão do papel de mãe a outra mulher, seja no recomeço

da vida após a paternidade, seja no aprender a viver após a morte de alguém, à semelhança da estrutura circular da narrativa, ou na própria estrutura cíclica do recomeço na obra vergiliana.

Entende a mulher. Apresenta uma atitude aberta e não convencional face ao amor, face ao romance e face ao sexo. O papel tradicional não é vivido pelo protagonista como algo que viva com agrado ou com emoção. Prefere ceder. Não luta pelo que quer, vai demonstrando um carácter de vontade fraca e ineficaz. Parece vago e indiferente, apaixonando-se pelo amor, mais do que por uma mulher específica. Deste modo, há apenas uma caracterização pouco pormenorizada da mulher, e generalizada. Descreve os seus traços gerais a expressão dos olhos e os contornos do corpo, os cabelos. Existe a dificuldade da entrega social do protagonista, é difícil conseguir compenetrar-se duma forma íntima e profunda. Há nele uma vontade de penetrar o impenetrável “eu” íntimo da mulher, como se pensasse que ninguém é de ninguém. A impaciência, a ira, são reações frequentes no ato sexual. Zanga-se. Ao querer controlar o “outro” através do corpo, não o consegue. É como se estivesse possuído por forças superiores que tomam conta do seu corpo.

No entanto, precisa de ter uma relação íntima, sentimental, e sente-se incompleto sem uma pessoa especial com a qual partilhar o seu amor. Referindo-se ao ato sexual, Jaime afirma que este é “a vitória absoluta, a conquista animal do reino proibido. (...) O meu reino é o do desastre, não o da conquista. Mas só aí o amor vive.” (AB, p.120). Jaime sente-se um desgraçado no amor. A sua conquista é um desastre, conquista de um corpo, mas não da totalidade da mulher, com quem nunca chega a haver um entendimento absoluto. Mesmo que, com Clara (AF) ou com Sandra (CS), o protagonista pareça estabelecer uma relação diferente. Entrevê-se uma breve comunhão no ESTAR com o ser amado, em plenitude e pacificação, que atinge, após um momento de profundo sentir, um velório (AF) ou um ato amoroso (CS). Contudo, em *Até ao Fim*, esse é um breve momento que sucede ao terminar a narrativa, ficando a incerteza se será um estado permanente ou fugaz. Em *Cartas a Sandra*, permanece a dúvida sobre quanto dessa comunhão é memória ou imaginação.

Após a morte da mulher amada, vai aumentando no protagonista o sentimento que sentia por ela ao reviver o vivido, escrevendo *Cartas a Sandra*, onde fica na

imaginação do amor que poderá ou não ter existido. A imaginação fá-lo viver outra vez essa relação, a partir de momentos que vai vislumbrando na mente, nos quais se insere o momento em que a vê pela primeira vez, ou quando a conheceu, tentando a partir daí reconstruir e compreender o que correu mal, como se quisesse eliminar a culpa, o desalento, o fracasso. O protagonista fica preso nesses momentos, fixa-se neles, voltando muitas vezes a certas imagens, enleando-se em pormenores, com o que foi ou podia ter sido, para finalmente se aperceber de que algo não funcionou. Vai refletindo sempre até ao momento da sua pacificação.

A morte vem avivar memórias que estavam numa gaveta. É como se abrisse um diário e fosse lendo parte dele, fazendo pausas para outras memórias, que vão surgindo, a partir das primeiras. É um forte desejo de voltar atrás, àquelas que permanecem vivas. É uma angústia de querer fazer uma pausa nas mais marcantes, relevando-as, e ficar lá para sempre: “a mulher amada ocupa o âmago da rememoração, não como projecção fotográfica do que foi, mas como elemento que se obtém pela imaginação prodigiosa de quem a quer amar de novo”³¹³. Mas depara-se com a impossibilidade e com a solidão. O outro já não está para viver esse diálogo consigo, já não está vivo. É o cansaço de pensar e repensar; lembrar e relembrar. Nada mais acontecerá, nada de real. Uma luta, uma resistência àquilo que acontecerá ao fim da vida e que o faz reviver os episódios contidos na memória, até gastar toda a energia que aí havia, consumida até ao cansaço, rematando-o até o trazer à pacificação do “eu” consigo mesmo para poder continuar.

b. Desenvoltura sexual

No que se refere à literatura da segunda metade do século XX, Eduardo Lourenço defende uma “Nova Literatura” com um refinamento inegável da escrita que denomina desenvolta. Esta literatura tem “uma *nova maneira de ser, de agir, de julgar, de falar, de existir*”³¹⁴. Como parte desse novo tipo de escrita, inclui-se o tema do sexo, tratado também com desenvoltura, sem a sombra do pecado, sem um receio de punição; ou também tratado por mulheres, escritoras e personagens: “Para apreciar como convém e

³¹³ A. I. Serpa, *Vergílio Ferreira: A Arte de Comunicar*, cit., p.36.

³¹⁴ E. Lourenço, “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, in *O Tempo e o Modo – Revista de pensamento e acção*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p.931.

merece a novidade da Nova Literatura” basta considerar atentamente o que advém nela, o tema central (...) do *amor*, ou mais genericamente, da relação erótica. Se há um plano em que a palavra *desenvoltura* se aplica é bem neste. A nossa literatura desconhecia um comportamento amoroso e sexual tão despido de *preocupação ética* e tão alheio à ótica masculina [...] A observação ganha mais relevo se a situamos na história da expressão erótica nacional que enquanto expressa *em prosa* é particularmente púdica [...] à sombra do Pecado Original”³¹⁵.

A escrita desenvolta está livre de constrições éticas. Vergílio Ferreira também inclui o sexo desenvolto nos seus romances, através de narrações e descrições detalhadas do ato sexual, as quais não sendo contadas de forma comum, são apresentadas sem tabus. Aparecem personagens femininas que mantêm relações sexuais enquanto esposas, ou amantes, ou mesmo enquanto prostitutas. Eduardo Lourenço afirma que uma das características da literatura na segunda metade do século XX “é a de uma *neutralidade ética* inegável, ou antes, *indiferença ética* profunda, espécie de desconhecimento ou surdez elementar diante dos chamados valores que informam a nossa efectiva e ainda actuante mitologia espiritual portuguesa”³¹⁶. Há liberdade e libertinagem para viver por inteiro a totalidade do corpo, o qual está livre de pecado, pois o Deus cristão o criara e o mundo atual carece desse Deus, mas o livre arbítrio dá a cada ser humano essa possibilidade de escolha. No entanto, mesmo deixando uma prática religiosa, e inscrevendo-se no ateísmo, um certo pudor permanece na mulher vergiliana. Ter-se-á anulado Deus naqueles para quem a religião morreu ou continuará presente? O sexo ainda não está totalmente livre de pecado. As suas personagens femininas ainda demonstram algum pudor. A mulher vergiliana debate-se entre o prazer, a *desenvoltura* sexual, e a sombra do pecado da carne; ora entregando-se ao homem que a deseja - marido, amante ou conhecido -, deixando correr os sentidos, ora inibindo-se e apresentando-se fria.

Essa inibição inicial da mulher, a resistência ao ato sexual, torna-a mais sensual e aumenta o erotismo. Consequentemente, o desejo masculino cresce, o sangue ferve e desata-se uma espécie de violência masculina para a possuir por inteiro, uma enorme

³¹⁵ E. Lourenço, “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, in *O Tempo e o Modo – Revista de pensamento e acção*, cit, p.931.

³¹⁶ E. Lourenço, “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, in *O Tempo e o Modo – Revista de pensamento e acção*, cit, p.934.

vontade de torná-la sua. Segundo Merleau-Ponty, “El hombre no muestra ordinariamente su cuerpo y, cuando lo hace, es ora con temor, ora con la intención de fascinar. Le parece que la mirada ajena que recorre su cuerpo lo hurta a sí mismo, o que, al contrario, la exposición de su cuerpo le entregará el otro sin defensa, y que luego será el otro el reducido a la esclavitud. El pudor y el impudor se dan, pues, en una dialéctica del yo y del otro”³¹⁷. Assim, o eu vergiliano tenta colocar-se numa posição de poder, tenta fascinar o feminino para o dominar e fazê-lo seu, os seus “síntomas sexuales (...) simbolizan toda una actitud (...) de conquista”³¹⁸ para poder tomar a totalidade da mulher também através do seu corpo, que é onde se materializa o eu desse tu feminino, a sua existência: “Si el cuerpo puede simbolizar la existencia es porque la realiza”³¹⁹. O eu vergiliano não pode possuir a mulher por partes, porque ela é uma totalidade que compreende o corpo e a alma: “Não existe “eu” mais o meu corpo: sou um corpo que pode dizer “eu””³²⁰. Esta atitude de despudor masculino, vivida na intimidade, conduz a mulher vergiliana para o polo oposto, o do pudor, levando-a ao temor de ser tomada por inteiro.

Relativamente, à frieza feminina no final do ato sexual, relega o homem para um segundo plano, numa humilhação de não ter conseguido o seu objetivo de a fazer sua na totalidade: “Lo que quiere poseer no es, pues, un cuerpo, sino un cuerpo animado por una consciencia”³²¹. O eu vergiliano ao aperceber-se que não conseguiu nada mais que um corpo, mantém-se numa procura humilde e contínua de união com o outro, numa tentativa da posse do corpo e da alma do feminino; numa busca incessante de comunhão com o outro, através do amor, para deixar de se sentir só. Daí, a importância dada ao sorriso feminino, no final do ato amoroso, realizando essa comunhão com o outro numa união transcendente, invisível, sem palavras, que não se diz, mas se sente. Portanto, o sorriso final da mulher, que o protagonista vergiliano procura, será o desejo dessa união se prolongar após o ato amoroso, em vez de a mulher se fechar na culpa e no vexame do pecado, ou na indiferença, isolando-se, novamente, e deixando-o outra vez só. O sorriso torna-se uma comunicação silenciosa, da união das almas, de comunhão com o outro, tão ansiada por um eu, que se sente só face ao mundo.

³¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, Barcelona, ediciones península, 1945, p.183.

³¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, cit, p.175.

³¹⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, cit, p.181.

³²⁰ V. Ferreira, *Invocação ao meu Corpo*, cit, p.253.

³²¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, cit, p.184.

c. Mistério da fé através do amor

O ato amoroso é a comunicação do homem com o outro, a mulher, o feminino; e nele permanece uma linguagem que não se articula por palavra, mas que fala. É um momento em que o homem vive a sua existência através do corpo, é a materialização do ser que se comunica com o outro, em silêncio. Emmanuel Levinas compara a linguagem não acabada de um poema a um aperto de mãos, citando Paul Celan, pois são ambos um signo que transmite ao outro para lhe comunicar sem explicitar, sugerindo apenas pelo sentir de um sinal³²². O mesmo sucede no ato sexual onde se diz pelo que o outro entende do toque e o que nele está subjacente, pelo signo sinal, sem haver uma linguagem que se explique com palavras, pois o sentir mais emotivo está no que se intui, no indizível daquilo que o eu sente do que é o ser do outro. O cariz do erotismo vergiliano ganha uma nova perspectiva no último romance. Transforma-se numa comunhão sentida, deixando para trás a barreira da incomunicabilidade constatada por Eduardo Lourenço: “a problemática especificamente erótica se desdobra em problemática de incomunicabilidade e por fim em questão da “realidade” própria e vestígio puro da existência, abissal e original “alarme””³²³. A relação amorosa descrita em *Cartas a Sandra* já está longe daqueles episódios, narrados pelo eu protagonista, onde o sexo é, em simultâneo, um ato de ódio e nojo: “sexo (...) um mórbido emporcalhamento do homem (...) encara a relação homem-mulher no defecamento dos instintos que se tornam nojo e asco e ódio”³²⁴.

A comunhão do eu protagonista com o eu feminino talvez só aconteça no seu mundo imaginário. A impossibilidade da concretização da posse física e mental da mulher confere a esta um mistério que prende o eu vergiliano à sua infinita sedução. A mulher é imaginada e reimaginada, tantas vezes, até se gastar esse mistério. O mistério da mulher amada, inalcançável, que *nunca mais* tocará, porque morta, *nevermore*, enaltece o amor sentido, e aumenta o desejo de a tomar fisicamente. De tal forma que a pode mesmo chegar a sentir. Sentir o mistério da sua transcendência. A existência da

³²² G. B. Madison, *Sentido y existencia*, Pamplona, Verbo Divino, 1976, p.29.

³²³ E. Lourenço, “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, in *O Tempo e o Modo – Revista de pensamento e acção*, cit, p.933.

³²⁴ M. F. Martins, *Sombras e Transparências*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p.146.

mulher prolonga-se, assim, no eu ao recordá-la e imaginá-la, pela presentificação que a faz reviver, para ele e com ele. Só ele a “vê”. Só ele a “ouve”. Só ele a “sente”. Só convive com ele. Só está presente nele, como um mistério de fé. Sem nada visível ou material que possa provar que a sente viver nele, o eu acredita que ela ainda existe, mesmo que sem corpo, mas é impossível provar que existe ou não existe, tal como Deus, porque a fé não se explica. A fé sente-se pelo milagre da vida. Sabendo-se, o eu, movido pela fé, faz da mulher amada a sua divindade, em que acredita através do amor profundo e verdadeiro que a torna real, numa crença *mística*: “*Se estar fora do tempo remete (...) para essa zona de convergência do passado em memória e do presente em existência, remete (...) para (...) entendimento dos sinais visíveis que marcam o percurso da vida. Estar fora do tempo é estar perto da luz (...) é estar perto da revelação do sentido profundo e invisível do signo que nos marca na degradação e na pureza [...] É na crença nesse sentido profundo e invisível do signo que, oculto, constrói (une) a vida e a morte, que se situará a chave de entendimento do mundo e da (des)ordem que o estrutura. De raiz religiosa (...)?* [...] Não necessariamente (...) antes, uma *crença mística (...) na existência real das coisas invisíveis (...) na comunhão do homem e do universo através de laços ocultos, invisíveis, mas sempre presentes debaixo da contraditória aparência dos sinais visíveis [...] O homem é o lugar de convergência de toda essa poderosa força (invisível) criadora, e que investe no homem enquanto realizador material de um destino que lhe escapa, mas que ele sempre continua a construir, obedecendo a uma ordem intemporal, implacável e oculta*”³²⁵.

2.1. Relação intelectual – EMA (AB)

Ema é uma personagem com quem Jaime tem conversas de teor religioso, passando pela sexualidade e a importância da alma num corpo. A caracterização das personagens femininas é física, dando sempre relevo aos contornos do corpo, sem um retrato pormenorizado. Jaime narra o momento em que conheceu Ema, à porta da igreja, quando esta ia à missa de Páscoa. Olha-a e interroga “Quem é?” (AB, p.184 e 185) por três vezes, respondendo sempre quem era para os outros e para ele naquele momento:

³²⁵ M. F. Martins, *Sombras e Transparências*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 141-142.

“É uma mulher alta e bela. Revejo-a. Os cabelos despenteados estendem-se pelo horizonte. Cerra os olhos à brisa e ao sol da manhã. Alta e loura. Fuma” (AB, p.184-185); “imediatamente senti que Ema existia a meu lado” (AB, p.185); “uma virgindade de ser ilumina-se aos meus olhos, face branca, translúcida” (AB, p.185); “Ema era uma mulher extraordinária. E bela – tão esbelta, ágil, fugidia, de cabelos louros e longos, caídos pelos ombros. Na minha «crise erótica» parece-me que a amei. Mas ela desarmava-me tão facilmente” (AB, p.55).

Jaime chega a sentir atração por Ema, mas não chegam a ter uma relação amorosa. Ele pensa que Ema ignora o seu próprio corpo. Contudo, ela explica-lhe que não o desconhece, mas que a sua importância está em ter uma alma que o acompanha:

“o meu corpo! Conheço-o todo bem e é preciso que lho grite de uma vez para sempre. Conheço-o desde o sexo, que é a parte que você julga que ignoro. Se você soubesse como é divino e desprezível isso, o sexo. Há um orgulho miserável na absolutização do corpo. Porque o meu corpo só é divino quando a divindade se me revela. Fora disso desprezo-o como à podridão que vive nele” (AB, p.194).

Ema fala da importância do Espírito no corpo durante o ato sexual. O erotismo é referido como descoberta e tentativa de comunhão com o outro num ato divino, pois o ato sexual converte o corpo em algo desprezível, se é só sexo, como é no caso do sexo com as prostitutas:

“- Ah, você sabe que um corpo não vale nada. Por isso não se excita já com as prostitutas...” (AB, p.197).

Quando o homem, na sua solidão, não pretende alcançar o outro, através do ato sexual, falta o erotismo e, por isso, afirma que Jaime não se excita. Ema oferece o seu corpo a Jaime, mas ele fica desconcertado, pois ele não quer sentir um corpo de uma mulher. Ele quer sentir a mulher que o habita, ele quer deslindar essa mulher, fazê-la sua.

Ema é uma mulher crente. Acredita na vida e é contra o que represente a morte:

“Só sou contra as fórmulas da morte. (...) Sou pela vida, eu. Onde quer que a vida esteja” (AB, p.194).

É porque Ema é uma mulher de fé que professa uma religião. Jaime pensa que Ema é crente, mas ela responde-lhe que “o Padre pensa que não” (AB, p.98). Isto, porque ela pega na religião que lhe é mais acessível e não porque seja melhor que as outras existentes:

“Toda a religião é um pretexto. Adoptei a que me calhou, a que me pareceu mais humana. Encarnação e Paixão. E Ressureição. O triunfo do homem e da sua dor. Toda a religião é um método e a sensualidade pode sê-lo também” (AB, p.196).

Ema crê na vida para além da morte, mas não tem um deus todo a que possa agarrar-se. Por isso, Ema não tem um deus para dar a Jaime, dá-lhe, porém, um gira-discos e o disco que ouvem. Dá-lhe a música nessa procura de comunhão:

“dou-lhe música, é o que tenho para lhe dar” (AB, p.233).

Através dessa música, oferece-lhe a possibilidade de suscitar e revelar os sentimentos mais profundos que há no homem, onde ele se pode encontrar, pois a fé está dentro de cada homem e cabe a cada um encontrá-la. A propósito do disco, Ema diz que “Um ateu superior devia fazer dele o seu hino” (AB, p.98). Talvez que o homem que não acredite, deva pelo menos acreditar nas forças da natureza e tentar ver nelas algo que lhe dê a resposta do mistério da vida, existente em cada um. Assim, Jaime ouve o disco quando morre Águeda. Talvez tente encontrar na música o que outros tentariam encontrar na oração, um conforto de algum tipo, esse encontro com o divino.

Ao recordar Ema, também demonstra vontade de continuar o diálogo com ela. Tal como com Vanda, Jaime deseja falar com Ema e, também, o falar num momento posterior ao presente:

“Gostaria de falar consigo longamente, Ema. Tenho tanta coisa para lhe dizer. Não hoje: amanhã, talvez. Ou depois de amanhã” (AB, p.233).

As palavras que ficam sempre por dizer, a ânsia do diálogo. As conversas com Ema que são reflexões que fazem juntos sobre os temas da existência da vida. Ela é alguém que o leva a pensar nos porquês e, agora, continua a fazê-lo através do disco que lhe oferece.

2.2. Relação de concepção - VANDA (AB)

É com Vanda que Jaime parece ter uma relação mais plena sexualmente, mas não amorosa, porque essa o protagonista de Vergílio Ferreira raramente a consegue ou pouco fala disso. Talvez só em *Até ao Fim* com Clara, a sua última relação, ou em *Cartas a Sandra*. Neste romance, mostra o seu lado amoroso, mais privado que não transparece no romance *Para Sempre* onde aparece a mesma mulher, mas vista de uma forma mais fria. Assim, o protagonista vergiliano pode ser muito reservado, no que se refere à parte sentimental e amorosa, não permitindo ao leitor entrar no seu lado mais frágil, no feminino. No entanto, não poupa o relato em pormenores da sua vida sexual, com algumas personagens.

Jaime disfruta da companhia de Vanda, em casa dela ou pela serra, onde ambos se deleitam a observar a paisagem:

“Um dia fui com Vanda... Vanda! Teu nome. Como um vento do norte. Fui contigo ao monte mais distante que se via do monte de S. Silvestre” (AB, p.21); “Nas tardes breves de inverno, Vanda a meu lado, olhávamos o vale imenso, por entre os troncos dos pinheiros, apagado em neblina, até ao limite dos sinais das aldeias ao longe” (AB, p.30).

Vanda é comparada ao vento, se calhar, devido ao facto de Jaime nunca a conseguir agarrar. Jaime sente-se atraído por Vanda, sexualmente, uma mulher viva e intensa:

“Eu te esperava também para arder no teu fogo. Eras escura (regressavas da praia?), tinhas olhos diabólicos. Negros, lúcidos. Baixa, intensíssima,

o teu corpo apertava-se contra si numa pressão a estalar. Passas no meu sangue com as tuas calças justas [...] Sentados na mata, fumas, unhas sangrentas, mãos vivas nos pulsos frágeis, era Setembro?” (AB, p.95); “Vanda... Quando vestida na sua saia e casaco tinha uma delicadeza frágil, flexível como um caule. Mas nua, oh. Intensa, fortíssima – Vanda! Onde? onde? perdida memória, e é estranho como...” (AB, p.30).

Vanda fá-lo sentir o fogo da paixão, a atração física do corpo, que corre no sangue. A caracterização da personagem é feita pelo gesto do seu corpo, focando-se no olhar e na expressão das mãos, pois o olhar é o espelho da alma e as mãos a concretização do ser. Parecia uma mulher frágil, mas era forte na intimidade. Normalmente, Vergílio Ferreira narra uma relação sexual com uma das personagens em cada romance, a qual costuma ser uma experiência com bastante intensidade, mas, simultaneamente, fria. É o caso de Vanda, cuja flexibilidade contrasta com uma Águeda hirta. Ambas as relações contadas em *Alegria Breve*, mas num modo bem distinto. Descreve uma relação sexual com Vanda e como sempre há a violência do ato, é um relato com uma ausência de qualquer tipo de carinho ou amor. É apenas o desejo, a sensualidade e a sexualidade plasmadas no corpo. Jaime descreve a fúria de possuir o que não é seu, sente a excitação devastadora de estar com uma mulher casada:

“Cerram-se-me os dentes de ira, é a ira do meu sangue, da procura de nada, a minha ira absoluta. O crânio arde-me. [...] vejo-te, estaco fulminado [...] Rápido, destro, a urgência fina e funda, intenso, violentíssimo, o meu corpo erguido na noite [...] Ágil, curvilíneo, plasmado às vagas do teu calor, massa densa e húmida, a humidade ressuma da íntima fermentação, lubrifico, lubrificável. Duro, reteso. Toda a violência da terra, mastigação vulcânica, laboriosa, do plasma original, apontada a ti, centrada massa endurecida irrompe, ameaça tensa como um dique de pressão crescente ó Deus, ó Deus, e como é belo um punho cerrado a cólera hirta de olhos estoirando no fundo de mim e a procura cega do mais absoluto exigente vigoroso a raiva, a raiva, arre!” (AB, p.58).

Vanda estava casada, mas ela e o marido dormiam em quartos separados. Uma noite, Jaime entra pela janela e têm uma relação sexual. Jaime faz uma descrição pormenorizada da energia colérica e vulcânica que percorre o seu corpo profundamente abalado, paralisado, ao ver Vanda deitada nua na cama antes de começar o ato sexual. Sente a força da ira e da raiva, palavras que repete como se esse sentimento fosse incontrollável, inesgotável, verbalizando mesmo essa explosão do apenas sentir, já que o pensar é posto de lado como um crânio que se consome nas chamas, numa evocação “crescente ó Deus, ó Deus” ou num “arre!”. No entanto, é uma situação onde Jaime se desenvolve de forma desembaraçada, “rápido”, “destro”, “ágil”, mas violento, irado e raivoso. Vanda, densa e húmida, é fonte de calor. Há várias referências ao fogo e ao calor, nesta descrição: “quente”, “arde-me”, “ofegante”, “clarão”, “calor”, “vulcânica”, “cisco”, “faúlha”, “estertor” (AB, p.58); “clarão”, “quente”, “chama”, “lume” (AB, p.59). A devastação do fogo, o calor do desejo e uma respiração difícil são o reflexo deste momento físico. A descrição é das maiores que encontramos no romance e sem uma interrupção, demonstrando a força da vivência que inicia com “Subitamente, fulminantemente – lembro-me” (AB, p.58). Depois, continua a narrar, quando finalmente se tocam, como um recomeço do ato sexual; já que este começa a partir do erotismo que sente no momento em que vê Vanda no quarto, estando ele ainda na rua. Termina a narração com o final do ato sexual, ligando-o a essa poderosa força interior:

“o movimento recomeça-me ainda. Recomeça-me num braço abandonado, um dedo ergue-se-me, velada chama na polpa afloro a lisura da tua pele. Sigo a linha do curvado da coxa, a linha da anca. É uma linha de lume. [...] Um corpo. Intocável, misterioso, repousa no centro da noite. Devastado todo a fúria, investido a giros rápidos de cólera, intocável, sagrado. [...] Depois houve uma convulsão lenta na massa abandonada do teu corpo (...) como escape da poderosa força interior (...) Um urro pela noite, o espaço sideral, o absoluto do silêncio.” (AB, p.59)

Jaime sente o poder de tocar o “intocável”, um corpo que toca, mas possuído por uma força interior intocável, incontrollável, misteriosa, equiparando o corpo de Vanda ao sagrado, algo que não se consegue deslindar, mas apenas sentir.

Vanda é indiferente ao facto de ter marido e estar com Jaime, e pede-lhe que também não se preocupe, que podem estar juntos, dando a entender que o seu marido não se importa. Fala do marido com Jaime para o tranquilizar e, de seguida, sem remorsos, pede a Jaime para se amarem.

“- O meu marido é muito inteligente – disse Vanda. – Seríamos capazes de nos amar aqui sobre a neve?” (AB, p.60).

Barreto, o marido de Vanda, sabe que ela tem amantes e, estranhamente, confessa isso a Jaime sem grande pudor, como se falasse de algo banal:

“- (...) Vanda é maravilhosa, sim,
oh, maravilhosa. Ele exaltou-te em voz fria, imparcial.
- Mas não tem sorte com os amantes” (AB, p.97).

Barreto e Jaime falam abertamente dos amantes de Vanda e Barreto confessa-lhe qual o motivo da existência dos mesmos:

“- Coitada da Vanda – diz Barreto. – Não tem tido sorte com os amantes.
- Deixaram-na? – pergunto.
Estarei louco? (...) o mundo estável oscila” (AB, p.101) [...]
“Preciso de um filho, coitada da Vanda” (AB, p.101).

Barreto disponibiliza-se para que a mulher tenha amantes e engravide, já que ele não lhe consegue dar um filho como querem ambos. O marido de Vanda vê Jaime como a possibilidade de engravidar a sua mulher, explicando-lhe as suas razões:

“- Preciso de um filho. Naturalmente não vou deitar a minha fortuna fora.
[...] Não, não: ela é que os deixou. Pobre Vanda. Pobre Vanda.
Virou-se lentamente para mim (...) no esforço de explicar-se:
- Mas ela também precisa de um filho,
Acentuando a sílaba tónica de «precisa», repetindo a palavra, imobilizando-se na posição retorcida, no gesto adunco, como se esperasse a minha resposta, a minha confirmação” (AB, p.103).

Barreto quer apenas um herdeiro e insiste na necessidade que a mulher tem de ter um filho. Vanda utiliza os homens para tentar engravidar, deixando-os, se não o consegue. É Barreto quem explica a Jaime a situação para esclarecer que o único objetivo da mulher é ter um filho, e não o prazer do sexo, não deseja estar com Jaime porque goste dele. Curiosamente, Jaime acaba por não ter filhos com Águeda e sentirá a mesma necessidade que Barreto de ter um herdeiro, ficando à espera desse filho que terá concebido, mas que não conheceu:

“meu filho. Virás um dia, sei-o. Como poderias não vir? Espero-te sereno, confiante. Terei enlouquecido? A terra espera-te. Há uma tensão que não ilude a um silêncio. Sei ainda a palavra, vive-me na boca ainda húmida. Seria absurdo que não viesses. Um dia romperás no alto da montanha, a tua sombra estender-se-á por toda a aldeia, descera até ao vale, até ao horizonte dos meus olhos. Ó Deus, ó Deus. Porque te chamo? – a ti, quem? Ó Deus, meu filho. A vida é real. A terra existe. Estou nela e grito-a” (AB, p.103).

Jaime espera a chegada do filho como a chegada de um Deus, descrevendo-a num tom profético.

A situação é sempre tratada de uma forma fria e aberta, como se Jaime fosse uma pessoa sem sentimentos, um objeto que se usa e deita fora, mas Jaime presta-se a este papel:

“- Demora-se por cá? – pergunto a Vanda.
- Luís! Quanto tempo me dás?
- Gosto do professor, filha. É um homem forte e inteligente.
- É lúgubre isto – diz Vanda.
Olha-me, inspecciona-me” (AB, p.112).

Apesar de Vanda aconselhar Barreto a ir para a cama, este fica com eles na sala até Vanda decidir levar Jaime para realizar o ato sexual. Numa primeira tentativa de o levar, Vanda desiste e chora, mas o marido chama-lhe covarde. Forma pouco natural de

conceber um filho. Posteriormente, Vanda insinua-se a Jaime após a conversa de Jaime com Barreto, quando lhe fala da necessidade de ter um filho, e este desaparece para os deixar à vontade:

“Vanda, evidentemente, oferece-se a mim. [...] Luís Barreto, discretamente, desaparece. (...) Eu acho natural que ela me chame. É um homem, eu, trago o desafio ao seu corpo e à cólera que vive nele. É uma ira profunda, nasceu-nos aos dois no sangue, mas não lhe sabemos o destino. Lutaremos ambos um contra o outro, à espera de sabermos.”
(AB, p.106)

A violência da cólera e da ira é comum aos dois e transfere-se para o ato sexual que é referido como uma luta entre ambos. Vanda pergunta-lhe se tem mulher e Jaime explica que Águeda o deixou (AB, p.109).

Águeda soubera da relação de Jaime com Vanda, acusando-o da sua infidelidade:

“- Achas bem que andes para aí a fornicar pelas matas?” (AB, p.98)

O Padre Marques também condena a atitude de Jaime. Sabe que Jaime tem uma amante e alerta-o para o seu devaneio:

“pergunta:

- Que é que se passa com Águeda?

Estaria grávida? [...]

- Não te quero pregar moral – disse-me ainda o Marques. – Mas achas bem que andes por aí com Vanda em indecências pelos pinhais?

Então eu disse-lhe:

- Toda a terra é de Deus e o corpo do homem também” (AB, p.97).

Jaime trai Águeda mesmo que ela possa estar grávida. Responde ao padre, justificando as suas “indecências” com Deus, pois toda a terra é de Deus e o corpo também. O corpo

pertence a Deus e se está com outra mulher que não a esposa é pela vontade de Deus que nos fez assim:

“Padre Marques aparece talvez no fim, quando tudo é já irremediável.

- Não te envergonhas de andar a fazer indecências por todo o lado? Nem aqui! Numa capela!” (AB, p.117).

O Padre apercebe-se que Vanda e Jaime têm relações sexuais numa capela, no altar. O sexo com Vanda é considerado um ato divino para Jaime, necessário para a concepção de um filho que só faz sentido ter com alguém escolhido. Vanda está triste. Jaime sente uma inexplicável vontade física de a possuir, e talvez pareça não fazer sentido. Jaime teoriza sobre este paradoxo com o estúpido de tudo o que é inexplicável, como o poder de Deus, os seus atos divinos:

“O seu olhar está cheio de horizonte. [...] Paro à porta, deslumbrado [...] Vanda tem os olhos direitos (...) negros e brilhantes. Tão tristes.” (AB, p.117); “Contemplo-a e tremo. Deus existe. [...] Crispado o meu corpo, um ataque, o arranque brutal para um esforço imenso, imenso, sobre-humano e vão. Ah, Deus é poderoso mas só conhece a inutilidade.

- A criação divina, Ema, é uma incrível estupidez. Que Deus existisse, acabou-se. Mas para que fazer o homem? Você dirá que Deus não cabia em si, que tinha de o fazer. Mas é isso que eu acho estúpido: ser necessário e não ter sentido. Assim é estúpido tudo o que é alto no homem, que é o que imita Deus. Todos os actos profundos são estúpidos, não têm nenhum «porquê». São os actos divinos” (AB, p.118).

Repete-se a ideia da estupidez de Deus ao criar o homem, como expressa a mãe do protagonista em *Até ao Fim*. O homem como algo divino, sem porquês, sem uma razão concreta, lógica e real para a sua existência. Apesar de toda a força divina que o homem possa sentir, não encontrará nunca a razão da sua existência em Deus, por mais que Ele possa existir. O homem sente o seu poder, mas não o consegue explicar. É no ato sexual que se cria o homem. No entanto, com Jaime e Vanda, há o ato da concepção sem amor, por motivos práticos, frios; embora num local divino como uma capela; mas não se concebe um filho por um ato de amor; apenas pela necessidade “estúpida” de querer ter

um filho de qualquer homem para o criar com o marido. Comparando-se à necessidade “estúpida de Deus criar o homem. Jaime afirma a existência e o poder de Deus no seu “arranque brutal” no ato sexual, tal como a inutilidade dos atos divinos que são os mais profundos e poderosos, mas que não têm justificação. A concepção deste filho onde a mulher tem uma tristeza profunda que se espelha nos seus olhos. Também há a surpresa e tristeza com o anúncio da existência de Jaime no ventre de sua mãe. Esta tristeza também existe com o nascimento do filho do protagonista de *Até ao Fim*.

Jaime compara Vanda, que caminha do altar até ele, a uma santa, dizendo que o altar está mutilado:

“A santa veio até mim.” (AB, p.118); “Denso, o seu corpo pesa. Entre ambos estou eu. Centro da minha divindade. [...] Os muros fecham-nos sobre nós, ninguém nos pode socorrer. Fornicai na treva e no abandono – quem falou? [...] as minhas mãos tremem. Quanto sofro. [...] Explosiva abundância. Excessivo fulgor (...) Mas não vejo o corpo da Vanda, as vestes longas transcendem-no, desnudá-lo era vencê-lo prematuramente. Ambígua sensação” (AB, p.119); “arranque crispado”, “rasgada fúria”, “mordida cólera”, “na descarga potentíssima o rolar surdo”, “Um halo luminoso estremece nas paredes brancas. Fornicai na treva e na solidão – quem fala? Vanda reabre os olhos devagar. Estamos vivos. Reconhecemo-nos. Ah, nada é nosso” (AB, p.120).

Durante o ato sexual, ambos parecem possuídos por uma força furiosa que os fecha em si próprios, no seu interior, na sua alma, na sua divindade. É como se Jaime se sentisse separado do seu corpo, encerrado entre os dois corpos que se unem. Vanda fecha os olhos, mas, no final, volta a abri-los para retomar o contacto com o outro, o exterior; certificando-se de que estão vivos e tudo está igual, voltando a tomar consciência do corpo. Também a voz que condena a fornicção persegue Jaime antes e depois, pois durante essa voz está emparedada entre os corpos surdos, isolados do mundo que os rodeia, absorto na sua divindade. Jaime nem ouve Vanda que, supostamente, tanto grita. A força do ato sexual é brutal, divina, para o protagonista. O erotismo joga um papel muito importante na relação:

“Amadeu sabe:

- O mais puro erotismo é o dos amores de uma freira. [...] Uma freira tem todos aqueles folhos compridos. Um corpo é nela quase inverosímil. Fica a uma distância infinita” (AB, p.120); “não lhe vi o corpo” (AB, p.121).

Vanda tal como as freiras tem o corpo coberto. Jaime pode adivinhá-lo, mas não o vê realmente. O erotismo provoca um desejo incontrollável, voraz e divino, porque não se controla, não cede a razões, a porquês. Jaime compara Vanda a um animal, cujo objetivo é procriar e não amar. Consequentemente, ela está ansiosa por dar início, para realizar o seu objetivo o mais depressa possível:

“Animal da terra. Húmido, quente. Os meus dedos tremem no fio da tua pele.

- Deita-te – dizes. – Oh, não, ainda não... Como te esgotas tão cedo? Como desesparas tão cedo?

Como um animal, brusco de vitalidade, que a semente te inunde, te alague, tu esgotada enfim, arrasada à terra, só o coração pulsando ainda, ligando-te ainda à vida. Os meus dedos afluam o lume da tua pele, ondulam na curva da tua anca, entram no teu flanco, tocam de leve a linha do teu seio. Tens os olhos cerrados, os braços abertos de cansaço” (AB, pp.101-102).

Jaime relembra quando está com Vanda e lhe passa a mão pelo corpo. Parece querer aproveitar mais o tempo, demorando-se no corpo dela, para a possuir. No entanto, a sua atitude demorada contrasta com a urgência de Vanda, desprovida da parte sentimental que possa ser mais envolvente no ato sexual, atuando como um animal, pois ela apenas quer conseguir um filho. Daí a sua visão sobre as mãos de Jaime, que lhe parece ser um bom homem, mas as mãos dele é como se a invadissem bruscamente. Não consegue sentir nelas um gesto meigo de amor:

“Tem as mãos brutas – diz-me. – Mas o seu olhar é bom. É o que conta num homem: os olhos e as mãos.” (AB, p.110).

Vergílio Ferreira fala nesta questão, onde diz que os olhos são o espelho da alma, é através deles que se entra no outro; e são as mãos que obram o que somos, que possuem, têm. É também o mais importante no ato sexual.

Jaime explica como é ter uma relação sexual com a “insaciável” Vanda, como um combate contra algo invisível que os possui, enlouquece:

“O que acontece é atravessar-te, vencer toda essa tua resistência que não é tua mas de qualquer coisa contra a qual desencadeio o meu ataque feroz. Passo para lá, chego ao fim, e eu louco, todo o meu corpo em riste e o olhar cego, virulento, alucinado a todo o lado irreal à procura ainda, doido. Então recomeçamos o combate contra o inimigo invisível. [...] o combate que mobiliza toda a articulação de um corpo” (AB, p.123).

Também relaciona a luz com o ato sexual, a concepção, a criação de um filho:

“- A luz canta-te – diz-me ela lá do alto.”, “E atrás de mim, a luz” (AB, p.117); “A luz. Estende-se pelo universo” (AB, p.119); “Um halo luminoso estremece nas paredes” (p.120); “olhamos a luz e o horizonte”, “líquida luz”, “Festa de luzes.” (AB, p.121); “a luz existe. (...) O sol embate contra nós, atravessa-nos, ilumina-nos por dentro” (AB, p.125).

A luz do sol que ilumina, que abençoa, que dá energia para o combate, enquanto a neve cai com a morte de Águeda, a neve cristaliza, deixa Jaime imóvel, sem energia, é o frio da solidão contra o calor do amor. Tal como em *Até ao Fim*, onde a noite é para o velório, para a morte, e os raios de sol para a união amorosa.

Amadeu esclarece o equívoco que pensa que existe a propósito do corpo:

“- Porque o erotismo não é, não se reduz a... Essencialmente, não é essa coisa pequena do prazer sensual. A sensualidade está para o erotismo como... como a *vaidade* de criar uma obra de arte para a *grandeza* de criar uma obra de arte” (AB, p.157).

Explica a grandeza do erotismo que não se deve confundir com sensualidade. O erotismo dá-se como um ato involuntário, inconsciente, total, absoluto, simplesmente existe; ao contrário da sensualidade que é consciente, trabalhada, parcial, é um ato voluntário:

“O erotismo é a expressão total do máximo de vitalidade.

- ...que outra forma mais visível para abordar o Absoluto?

é a procura, a suspensão, um máximo que se atinge e se quer *ainda* atingir. [...]

- ...Uma conquista, um esmagamento, e no fim a ira pura. [...]

- ...O corpo centra-se todo em si, não há nada que...

Não havia nada que ficasse de fora, e ao fim de tudo estava-se ainda reteso de expectativa, de avidez.

- ...O corpo do *partenaire* já está longe, ele é só o pretexto, digamos o pretexto, ele é só a... Como a catapulta que nos arremessa até atingirmos o nada da Morte que é o absoluto da indistinção da Vida. Ora bem:

- Que fica depois de tudo? Quando se torna a nascer? [...]

Fica a miséria do dia-a-dia comum, fica o que tem de apodrecer” (AB, p.159).

O erotismo que envolve dois corpos no ato sexual leva ao Absoluto. O “outro” é o elemento que desencadeia o erotismo, atuando o seu corpo como um meio para atingir o Absoluto, o que está para além da matéria que apodrece após a morte; como meio para atingir Deus. O erotismo envolve o “outro” e enche o “eu” de uma vitalidade excessiva, uma força brutal, uma “ira”, que o leva a centrar-se em si mesmo. Amadeu continua a sua reflexão, dando o exemplo de Santa Teresa para explicar a grandeza do erotismo como forma de chegar ao Absoluto:

“Santa Teresa entendeu a divindade de um corpo [...] na violência carnal [...] A certa altura, o êxtase arrebatava-a, todo o corpo se lhe destrói num espasmo e ela atira um grito medonho. É ela quem o diz: *um grito*. Com esse grito ela atinge Deus. Somente ela ignora que Deus estava só no grito. [...] É um momento único e raro (...) Santa Teresa sabe-o e di-lo claramente” (AB, pp.160-161).

Esse momento único de espasmo em que se atinge o Absoluto traduz-se numa certa violência que arrebatava o corpo e o faz gritar, sendo o grito a expressão divina. Ema corrobora a ideia do corpo como meio para atingir o absoluto, afirmando a divindade do corpo:

“- Mas não é a passagem que importa (...) A passagem é só passagem. O meu corpo é sagrado só por isso. Não é um fim, é um meio” (AB, p.161).

Esta divindade do erotismo do corpo, vivido no ato sexual, acarreta um excesso que pode desembocar no pudor ou no pânico, pela dificuldade de lidar com a experiência do Absoluto:

“O sexo existe desde que há religiões, porque a sua verdade é divina.
- Às vezes, diz-se: foi da religião que nos veio a vergonha do sexo e é por isso que o sexo tem que ver com a religião. Não foi nada. Temos vergonha ou terror mas é do excesso que vive nele, porque o Absoluto aterra. A divindade está em nós, mas a divindade pesa” (AB, p.172).

Portanto, o erotismo é vivido como um excesso do corpo que, ao ser incontrolável, involuntário, grandioso, ou divino, pode, efetivamente, assustar o homem pois talvez se sinta a passar por um algo inexplicável.

Por outro lado, Jaime descreve a relação sexual com Vanda, de um modo completamente diferente, quando já não se trata da primeira vez, quando já se deu a descoberta do corpo, denunciando a falta de amor entre ambos e a sua tristeza:

“Estava sentada aos pés da cama como um palco, serena. Não se alterou quando me viu, nem quando lhe desapertei a blusa, a saia justa e ela a abriu toda à alvura da sua intimidade. Tinha o corpo coberto de rugas, e os seios flácidos, com pelangas. Transidos, olhávamos os nossos gestos, a tristeza que nos separava, o irremediável de tudo. Estávamos nus e sem razão. [...] De costas um para o outro, vestimo-nos. Que palavras daqui para lá?” (AB, p.186).

Esta descrição contrasta fortemente com a da outra onde o erotismo tem lugar e Jaime fala da violência do ato. A aproximação é completamente diferente. Nessa descrição, Vanda deseja desesperadamente, desenfreadamente ser fecundada, ser possuída, há a descoberta do outro. Desta vez, é como se Vanda cumprisse uma tarefa já desesperançada, “serena”, desprovida já de todos os sentimentos, exceto o da tristeza de ter de estar com alguém que não ama. Consequentemente, Jaime repara, não no vestido que a cobre de forma sensual e que irá retirar para a descobrir, mas no corpo envelhecido. Já não parece haver razão para estarem juntos, pois a descoberta da mulher já foi feita e não resta nada, nem uma palavra para trocar. É o vazio do sexo sem amor, agora, já sem a descoberta do outro.

Uma vez conseguido o seu objetivo, Vanda conta a Jaime que engravidou e, depois, vai-se embora da aldeia. Sem o avisar. E também sem deixar contacto a que Jaime possa recorrer, caso o deseje. Este arranja uma possível explicação para Vanda o ter deixado. Qualquer explicação o deixaria mais tranquilo do que o facto de Vanda o ter deixado sem dar um motivo que o justifique:

“pensei: foi o Inglês. Mas não tinha razão. Dava-me jeito que fosse ele, para que Vanda fosse menor, nada alterasse nela a aventura dissoluta, e eu tivesse uma explicação que me deixasse contente. Porque uma explicação contenta. Põe ordem na vida e insinua-nos que somos nós o ordenador. Mas sem uma explicação, que fazer do acto de Vanda? Era um tropeço absurdo uma excepção rebelde com a qual eu não sabia coordenar a minha vida. Limitava-me a recusá-lo. Mas ele existia.” (AB, p.203).

Jaime procura uma possível razão para Vanda o ter abandonado, manifestando a frustração que pode haver quando alguém deixa a outra pessoa, numa relação sem dar um motivo que oriente aquele que é deixado. É difícil a Jaime aceitar a situação, sem porquê. Uma explicação conforta-o e talvez lhe permita tomar decisões, organizar-se ou apaziguar-se na vida, para seguir em frente. Em vez de ficar preso a essa situação, numa interrogação obsessiva ou recusa e na memória:

“Enérgica, resoluto, as calças violentamente apertadas contra as pernas firmes – revejo-te a estalar toda na pressão do teu vigor -, botas fechadas e elásticas, ria ao sol, os olhos brilhantes” (AB, p.57).

2.3. Relação de companhia – ÁGUEDA (AB)

A relação entre Águeda e Jaime não é caracterizada pelo amor, mas por uma relação de necessidade. Física por parte de um homem e por uma resignação à inevitabilidade de não quererem estar sozinhos; ou mesmo do próprio casamento enquanto finalidade social de um homem e de uma mulher quando são adultos. Porque é o que está bem visto pela sociedade a nível religioso e social. Uma velha beata diz-lhe que casar-se “é o caminho da sua salvação. Na terra e nos céus” (AB, p.47). É o dever de cumprir os mandamentos para agradar a Deus. Jaime sentia que Águeda não o amava, dizia-lho na tentativa de que ela demonstrasse o contrário; mas, como uma máquina ruidosa; mas como num movimento mecânico de loucura, ela mexia-se aos gritos, sem articular palavra:

“eu dizia:

- Não gostaste nunca de mim.

Mas ela disparava aos gritos, erguendo as mãos magras ao ar. Ou calava-se. Ou não me ouvia. E ficava-se a balançar o busto rígido para baixo e para cima, longe” (AB, pp.67-68).

Porém, Águeda é descrita numa atitude mais carnal, passional com Aristides, um engenheiro (AB, pp.70-71). A dúvida permanece em Jaime. Talvez só tivesse casado com ele por não haver outro homem na aldeia com quem partilhar a sua vida. Nem Águeda, nem Jaime são descritos atuando de forma amorosa ou apaixonada. Ela parece séria e triste. Ele fixa-se nela como uma saída para casar:

“Águeda parara a meu lado, séria, hirta e presa da minha meditação” (AB, p.30).

Águeda estava em casa e parecia viver com grande angústia numa família em que a mãe e o irmão já tinham morrido, e o pai sofria do coração. Já não era muito nova para casar, mas ainda estava “fresca”. Jaime sente uma atração por ela, talvez apenas sexual, parece ser uma atração por uma mulher, e não por Águeda especificamente, apenas a necessidade do feminino. É tudo descrito com falta de afeto, o que faz pensar que se queria casar com ela, não porque a amasse, mas por ser a única opção de casamento que ainda havia na aldeia para ele. Também parece que se casam porque ele queria, não por vontade dela. É Águeda quem o aceita para se casarem, mas não há uma aceitação do pai desta. Como sempre o universo masculino é anulado. Águeda não insiste para casarem, pois como seu pai é contra, ela prefere que ele morra primeiro e depois casem, em vez de casar contra a vontade dele:

“Águeda é bela. Disse-o como conclusão de um raciocínio obscuro, era pois uma conclusão absoluta, sem nada que a justificasse.” (AB, p.36); “Quando pensei nela, já não era nova – trinta anos? mas era ainda fresca. Branca, fina e ágil como uma romã – que é que quer dizer «ágil como uma romã»? No verão usava vestidos claros e eu imaginava-a nua em pé, ao sol, toda exposta no alto de uma rocha. No inverno, a sua face rosada. Brilhava entre agasalhos de peles, e violentamente eu sentia o seu corpo morno e liso, íntimo de humidade... (...) dias que a não via na aldeia. [...] Ela lá estava à janela, as mãos finas saídas do peitoril, como dois lírios. Eu dizia:

- Boa tarde,

E ela então reparava em mim. Tinha olhos claros, fechando para o cinzento, e um olhar intenso, urgente, angustiado como o de um cão. Deves ter-te encerrado nessa angústia – que angústia?, quando vieste para minha casa. Porque se contam as palavras que disseste. Angústia, ou terror, ou uma cólera absurda. Agora emudeceste para sempre. A neve sobre a tua campa. Dorme” (AB, p.37).

Jaime sente que Águeda sofre, como um animal, porque também não é capaz de falar para transmitir o que sente, comunicando-se por gestos e expressões do rosto.

A única palavra sua que fica na memória dele é um grito e uma palavra sufocada no momento da sua morte. Ele, ao recordar, sofre, escrevendo com mais dificuldade:

“E o que perdura da tua memória para mim é apenas aquele grito enorme que me atiraste da janela, quando. E a tua última palavra, sufocada de morte e de maldição. Estávamos só os dois, a aldeia fora abandonada. (...) Custa-me escrever” (AB, p.37).

É apenas na sua face e nos sinais do seu corpo que se pode depreender o seu estado de ânimo. Jaime descreve Águeda num gesto de loucura, nervosismo infantil, numa alienação profunda:

“- Águeda! Porque fizeste aquilo?

Ela não me respondeu nada, os olhos fitos no lume, e a balançar-se, a balançar-se. Estava horas assim: sentada num banco raso, as mãos no regaço, e o busto inteiro para baixo e para cima, para baixo e para cima” (AB, p.36);

“- Águeda - disse eu -, como vamos encontrar-nos?

Ela olhou o chão e começou a balançar o busto para baixo e para cima” (AB, p.51).

Fica-lhe a angústia, o medo ou a raiva final, que parece ser o que mostra mesmo morta. A descrição da sua face morta é reveladora da sua essência enquanto viva, pois esta fixa-se no rosto sem vida:

“no encontro final, tremente e grave, olho-te. Face cosida de ira, fechada sobre si, para sempre travada de ressentimento. [...] Águeda fita-me ainda, dura, com o seu rosto cerzido de sisudez” (AB, p.299).

Águeda irada, ressentida, sisuda, dura e grave até à morte, como se Jaime sentisse que alguma coisa ela não teria gostado. A ira não é apenas um gesto, a ira está presa à cara, cosida, pelo que não desaparecerá nunca. Talvez seja apenas o que Jaime possa depreender dela. Talvez a ira que podia sentir por não se ter sentido amada por ele

realmente. Talvez um sentimento de culpa dele, por a ter desejado apenas como mulher, como se a tivesse usado para suprimir a sua necessidade do feminino.

Águeda é vista desde o primeiro momento como uma mulher triste e distante:

“Da primeira vez, porém, que nos vimos, não nos falámos, todos cheios já do nosso segredo violentíssimo. [...] Vibrei-lhe um olhar trémulo, ela relanceou-me brevemente, triste e distante. Decerto o seu destino decidia-se para além de mim, ou ela o supunha. Mas eu de que estou falando? Dorme. Pelos séculos dos séculos. A figueira vela sobre ti.” (AB, p.48);
“- Você quer casar comigo? – perguntou-me Águeda com um olhar frontal, lúcido e triste” (AB, p.51).

Jaime vê Águeda indiferente a ele desde o princípio. Não há nunca uma recordação de afeto, algo que demonstre amor entre eles, apenas uma relação fria e distante. Agora, morta e enterrada, é a figueira que toma conta dela. Para Jaime, ela vive já um sono eterno. Ele aceita a morte como uma ponte que liga algo que está para além do nosso alcance e não como um fim. A violência referida, também presente nesta relação, é habitual nas relações dos protagonistas com as mulheres com quem mantêm relações sexuais:

“Uma fúria, uma ternura, uma força brutal centrada no mais agudo, vinda dos dentes, das unhas dos pés. Quem eras tu? Que tinhas tu com isso? Obscura imagem da minha violência vã. Tomei Águeda nos braços, tu olhaste-me surpresa, ofendida, quase com desprezo, e violentei-a, violentei-a, violentei-a. Ela voltava a face de lado, chorando. Magra, envelhecida. Se eu tivesse uma palavra para ti. Para ti, onde?” (AB, p.49).

Talvez essa violência seja o grito da contenção que parece caracterizar os protagonistas. Parece que só no acto sexual é que o protagonista tem poder, força. É o único momento em que a vontade deste ser deambulante parece vingar. É o momento em que o “eu”, como homem, exerce poder sobre o feminino; que o possui, a única ocasião em que ele penetra no universo feminino que é sempre tão distante. Ou, talvez, a fúria da vontade

de penetrar o que não consegue, daí a ira, a violência com que desesperadamente tenta quebrar uma barreira difícil ou mesmo impossível. O ato sexual é a única maneira de comunicar com o feminino com quem não consegue articular palavra; porque é um ser fechado em si, que não se deixa conhecer. Consequentemente, a mulher também não encontra nele um espaço para se abrir, para se revelar, psicologicamente, restando apenas uma revelação física.

O grito é a forma de expressão entre Jaime e Águeda quando este lhe conta que foi amante de Vanda, notícia que recebe com terror. Estranhamente, Águeda implora a Jaime que volte com ela para sempre, mas Jaime ainda não quer:

“- Não digas!

Gritou. Altíssimo. Os olhos rebentavam-lhe de pavor.

- Fui amante de Vanda! – gritei eu mais alto ainda. – Era uma mulher violentíssima. Insaciável. Sabia amar com um requinte de...

- Cale-se! [...]

- Volta comigo – diz-me Águeda. – Para sempre” (AB, p.62).

Há aqui um ponto de conflito que se expressa brevemente, quando Águeda mesmo contra a sua vontade fica a saber da relação de Jaime com outra mulher. Há nele o desejo de contar, dizendo que Vanda era sua amante. É como um pedido desesperado de Jaime a Águeda sobre o que deseja na relação com esta, saciar-se fisicamente, sexualmente. Os olhos, sempre como espelho da alma, do sentir, revelam o pânico de Águeda, na confirmação daquilo que não deseja saber. Ainda assim, Águeda quer manter a relação com Jaime, pedindo-lhe para voltarem a estar juntos, para sempre. Talvez devido ao facto de não querer estar sozinha. Jaime talvez queira esgotar o que tem com Vanda ou acabar de narrar o que viveu com ela. E acaba por ficar com o último habitante da aldeia, Águeda.

A alegria e a excitação que sente, ao saber que Águeda quer casar com ele, contrasta com o seu estado de ânimo no geral:

“a alegria mais simples que é a alegria de ser. A terra vibra – ó Deus, a vida é tão estupidamente bela! Um perfume ondeia-me em pura

excitação, profundo, visceral, demoníaco de uma juventude eterna” (AB, p.49).

Isto demonstra a vontade que tem do feminino. É como uma necessidade de amar escondida no seu íntimo que revela poucas vezes, talvez por não querer mostrar a sua parte mais frágil, os sentimentos, que o deixam vulnerável, talvez o medo de se expor. No momento presente da escrita é o sofrimento que o domina, e que abafa toda a alegria passada que agora possa contar. Sente a necessidade de se unir a Águeda quanto antes:

“- A vida passa tão depressa. Não temos tempo a perder.” (AB, p.50);
“Firmava um pacto com Águeda, comigo, com a alegria da terra.” (AB, p.51); “E sempre um rumor de asas pelo ar como a minha imaginação feliz. [...] Marcámos o encontro para as onze horas, mas às nove já se me esgotara a paciência” (AB, p.53).

Anseia por se casar, pois casar havia de trazer-lhe a alegria, mas será uma “alegria breve”? O protagonista vergiliano não se caracteriza propriamente pela alegria que vive, mas pelo sofrimento daquilo que viveu, sejam momentos alegres ou tristes causam-lhe sempre sofrimento, porque já nada volta, nem os momentos felizes, nem as pessoas que morreram.

O plano narrativo do passado relativo à memória de Jaime é intervalado por um parêntesis de referência ao presente, pois o “para sempre” das palavras de Águeda vai ecoar na sua mente. “Para sempre” com ela em vida e “para sempre” enterrada debaixo da figueira, no seu quintal. “Para sempre” ali estará ao pé dele, a dormir, pois nunca vai desaparecer. Enquanto ele for vivo, estará “para sempre” com ele, mas na sua memória. Depois desta breve reflexão sobre o momento atual, quando Águeda já está morta, passa, novamente e de um modo incansável, para o plano do passado, onde Águeda permanece. Por vezes, quase como uma aparição, com rasgos de espírito presente, mais que de um corpo real:

“(- Dorme. Para sempre. Sob a figueira e a neve.)

Fito-lhe os olhos esverdeados, quase cinzentos. São olhos mecânicos, agressivos, como de bicho. Olhos de vidro ou de louça, olhos materiais.

Foram embutidos ali, tapam a passagem para dentro. [...] Depois, subitamente, levanta-se e atira-se aos gritos pela mata dentro. Vejo-a (...) ouço-a [...] Há um espírito vagueando pela mata. Adivinho-o de longas vestes brancas, flutuantes. Águeda deve ter entretecido uma coroa de flores para cingir os cabelos. Traz as mãos dadas à frente. Deito-me, cerro os olhos à minha plenitude.

- Volta comigo – diz-me Águeda. – Para sempre.

Ouço a sua voz vinda de cima, perpendicular, como um aviso divino” (AB, pp.62-63).

A descrição dos olhos de Águeda, como se não fossem humanos, nem expressivos, fazem transparecer a dificuldade que Jaime tinha em chegar a ela, em compreendê-la, em penetrá-la, pois é como se tapassem o sentir da sua alma. Jaime vê-a e ouve-a, mas não parece senti-la; em oposição a Vanda onde o sentir tem um papel importante, descrevendo como se amam. Refere-se a Águeda como um espírito que vagueia pela mata onde estiveram um dia e as palavras dela repetem-se na sua memória com um “para sempre”, que mais parece uma mensagem de eternidade vinda dos céus. Certamente, ficariam para sempre juntos, últimos habitantes da aldeia e, enfim, ficaria enterrada bem perto dele, a fazer-lhe companhia.

Após a morte do último habitante da aldeia, para além de Jaime e Águeda, que são os que estão encarregados de o enterrar, ele leva-a para sua casa, passando a viverem juntos. Jaime tentará concretizar nesta nova vida a dois o recomeço juntos, mas isso acabará por não ser possível:

“Recomeçamos a vida (...) Mas era impossível. Águeda começara a morrer” (AB, p.288)

“Passam os dias e os meses. Águeda morre devagar. Não eu! Estou vivo e forte. Como pude iludir-me? Águeda é do tempo que se esgotou. [...] os filhos não nascem. E esforçamo-nos tanto. Pelos dias, pelas noites, mudos, intensos, cerrados em violência. Damos tudo o que há em nós de energia e de raiva. A força bastante para repovoar o mundo inteiro. [...] Águeda é do tempo morto, o seu ventre não dá homens, dará talvez ratos de igreja – o telhado cai-lhe um dia em cima” (AB, pp.289-290).

Águeda pertence ao passado, estéril, é incapaz de criar, por muito que Jaime queira recomeçar com ela, concebendo um filho juntos, por muito que se esforcem, ela já não consegue. Apesar de Águeda não querer dormir com Jaime antes de se casarem, acaba por ir ter com ele a meio da noite. No entanto, no dia seguinte, vai rezar à igreja, aparecendo na igreja destruída a rezar ao Deus antigo. Ela está presa ao passado, associada à decadência da igreja abandonada e em ruínas. Não vê o futuro, não se abre ao novo para conseguir gerar em si um filho que viverá o recomeço do mundo. Tal como a igreja, o seu corpo também está em ruínas, está a acabar:

“E violentei-a, violentei-a. Mas o homem não nasce. Ela tinha o rosto de lado e chorava com piedade sobre a ruína do seu corpo” (AB, 293); “Lutaremos depois desesperadamente contra o assombro e o silêncio, fornicaremos furiosos à procura da esperança. Mas não darás filhos, tu (...) Terás feito o desmancho e estragado o futuro? Eras afinal estéril? (...) Que filho poderias tu ter? Nado-morto, envenenado com tudo o que é já podre em ti” (AB, p.262); “vamos sós, estéreis, sós, pela neve estéril” (AB, 286).

Jaime e Águeda ficam juntos após a morte do pai desta, mas ela nunca lhe dará um filho. Para Jaime, ela está estéril, porque não tem nada de novo para dar. Jaime está com ela só porque não há mais sobreviventes. Eles são os únicos habitantes da aldeia:

“Algumas vezes, porém, esquecia-me de que o nosso encontro era o encontro forçado de dois náufragos.” (AB, p.293).

Portanto, esta relação existe devido à necessidade de companhia, sendo, por um lado, Jaime quem a vai buscar para viver com ele e, por outro lado, é Águeda que decide unir-se a ele para passarem a noite juntos, dando-se a união sexual. Por esta razão, assistimos a uma união de necessidade e não de amor, refletida nas palavras frias referentes a ela na memória do protagonista.

Águeda morre. A sua morte é o carimbo final do romance, enlaçando-se com a narração inicial do seu enterro. Na narração da morte de Águeda, conta-se que chama Jaime e, depois, a última palavra que consegue articular ao ouvido deste é:

“Des...gra...ça...do...” (AB, p.295); “estacou de boca aberta, os olhos medonhos. E assim ficou. Para a eternidade, para todo o sempre dos milénios da terra, para o grande silêncio da morte universal – assim ficou, no puro gesto do pavor e do escândalo e da admiração da minha poderosa e terrível divindade. Pus-lhe a mão na face, cerrei-lhe os olhos. [...] Uma paz estranha. Uma alegria imperceptível, como um halo, sobre uma vasta amargura. Deus, ó Deus. Como é difícil. O quê? Como é difícil. Um apelo oblíquo a um choro que não vem” (AB, p.295).

Águeda morre com o medo terrível do desconhecido, com o pavor de não saber o que está para lá da morte, com o temor da perda da vida e do silêncio eterno, com o gesto de quem quer falar. Contudo, já nada poderá dizer, ficando essa sensação recorrente de ficar sempre algo por dizer, explicar ou justificar. A morte traz-lhe esse sentimento estranho de paz, onde há um misto de alegria breve e uma imensa amargura, a alegria da vida passada com a tristeza profunda de deixar de existir, de deixar de estar aqui, num corpo e numa alma. Jaime fica imerso na dificuldade da aceitação da morte, mais uma vez; na dificuldade do silêncio e da ausência de comunicação; na dificuldade da última palavra de ressentimento e ira de Águeda que o culpa; na dificuldade da ausência do feminino; na dificuldade da morte derradeira que o deixa completamente só. Não consegue derramar uma única lágrima.

Jaime questiona a razão da vida de Águeda ao recordá-la, mas não obtém resposta:

“braços erguidos em desespero. Desvairada, reza [...] Águeda reza sempre [...] – Estás morta! – grito-lhe outra vez. [...] – Dorme – digo-lhe enfim suavemente. – Sob a figueira dorme. Sob a figueira e a neve. Que vieste aqui fazer?” (p.229); “Sob a neve e a figueira. Para sempre. Dorme” (AB, p.233).

É como se Jaime se interrogasse sobre a razão da oração de Águeda, de que lhe valeria rezar tanto, de que servira, agora ali morta, qual a razão de uma necessidade tão impreterível de rezar e, enfim, qual o sentido da vida. Também a propósito de Águeda, o protagonista interroga-se sobre o que há após a morte, pois Águeda pede para ser enterrada num sítio específico:

“- Enterra-me ao pé do muro
o que dá para o caminho, porque se vê daí a casa dela. Habitara-se a
olhar para lá, desde a sua solidão. «Verei dali a janela do meu quarto.»
Verás como? De que mundo estás falando?” (AB, p.297); “Meto-lhe o
terço entre as mãos” (AB, p.298); “- Reza. Tens aí as tuas contas. Reza”
(AB, p.299).

Águeda parece acreditar numa vida depois da morte, pois queria ser enterrada numa campa de onde ela pudesse ver a sua casa para se sentir mais perto do lugar onde morou na vida terrena, para manter uma ligação à vida após a morte. Por um lado, o protagonista questiona-se sobre como será o reino dos mortos, ou sobre o que pode ver-se de lá. Por outro lado, põe-lhe o terço nas mãos e diz para ela rezar, como havendo a possibilidade da continuação da vida, continuar a fazer o que fez em vida, continuar a rezar, esteja lá onde estiver depois da morte. Interroga-se sobre o que haverá para além da vida terrena e, ao mesmo tempo, mostra uma esperança na continuação da vida após a morte. Este pedido de Águeda é recordado devido ao facto de o protagonista se encontrar sozinho e sem meios para a conseguir transportar para o lugar escolhido, acabando por enterrá-la sozinho no seu próprio quintal. No enterro, ele sente um turbilhão de sentimentos que nunca foram relatados no enterro de outras pessoas. Enterrar um ser querido é diferente de enterrar uma pessoa qualquer com quem não se manteve uma relação tão próxima. Não obstante, ele não reconhece nele nada diferente do que já sentia:

“Encosto-me ao cabo da enxada e é estranho que não reconheça em mim um sentimento distinto. Cansaço, (...) orgulho (...) medo (...) resignação (...) plenitude [...] velhice: um esgotamento longo de tudo (...) uma verdade final” (AB, p.10).

Há uma acumulação de sentimentos que se atropelam, que o cansam, e acabam por esgotá-lo no momento final da vida. Há um desgaste provocado pelas mortes sucessivas, a solidão profunda que vive e a velhice, quando os olhos já não estão postos no futuro, mas no passado e na espera da morte.

2.4. Relação idealizada – ORIANA (AAF)

Oriana é uma personagem morta a que o narrador se refere como “Oriana. A sem par.” (AAF, p.49), provavelmente, porque nunca chegou a ser sua, nunca chegou a ter tempo para formar um par com ninguém, visto ter morrido muito jovem. Assim sendo, Cláudio só a pode recordar e ao fazê-lo sente-se invadido, porque a sua imagem é poderosa; sente-se triste, porque nunca mais a poderá ver; e sente-se ridículo, porque quem ama faz coisas ridículas:

“Nunca mais. Deixa-me afundar na minha melancolia. Deixa-me ser ridículo até ao aniquilamento de mim. Nunca mais. [...] É horrível rever-te na dissolução do passado. Porque é a transcendência de ti, o inverosímil de ti que agora permanece” (AAF, p.31); “Fica-te assim imóvel para a eternidade da minha fadiga. [...] Mas neste instante em que te lembro. Fica-te assim. Como tudo é belo e terrível no intocável do lembrar” (AAF, p.32); “E a tua imagem aí – é bom” (AAF, p.33).

Há um desejo de que Oriana permaneça para sempre na sua memória, repetindo “fica-te assim” à medida que faz o retrato dela nessa última vez que estiveram juntos. O protagonista vai construindo uma imagem doce e jovem de Oriana, a qual gosta de recordar, mas, concomitantemente, o faz sofrer pela impotência que sente com a sua morte prematura, já que ficou tanto por fazer e dizer e ela agora só existe na memória.

Só lhe resta o recordar que é o inverosímil e o irreal do que foi realidade, porque o lembrar é subjectivo, é ver o passado da nossa perspectiva pessoal, é a “transfiguração no irreal do real, que é o único real” (AAF, p.32). Logo, a realidade dela, a que ele tem acesso, não é a sua realidade, mas uma imagem irreal que ele constrói na sua memória:

“Mas eu conheci-te no espaço do imaginário, sem realidade plausível para poderes ser real. Mas no imaginário é que é tudo e o real é uma procura para se encontrar com ele. E quando o não encontra há só que desistir [...] Oriana. Ficção mítica da minha fadiga. Retornar à vida o que ninguém sabe, o que ninguém recorda. E foi como se regressasse ao fim do tempo. À convulsão de mim no extremo da memória. À eternidade que lá mora. [...] havia nela uma fracção de realidade e tudo me existiu no irreal” (AAF, p.49).

A memória é ficção do real. Oriana morta é irreal, é nada, sendo apenas real na memória:

“Oriana, o puro vazio da minha excitação. Desfeita já no seu túmulo [...] o nada absoluto da minha ficção. E o meu coração trémulo na súbita revelação de nada existir” (AAF, p.82); “Tudo é fictício na minha memória [...] Escondo a fotografia ou fecho os olhos. E Oriana fica real no irreal da sua imagem [...] Nunca a ameí assim. No absoluto da imaginação. No vazio da inexistência. É um sentir que vai de mim para objecto nenhum. [...] Tudo é nada abstracção. E é nesse nada que estou” (AAF, p.83).

O protagonista vive o nada, a inexistência de Oriana, levando-a ao extremo no seu pensamento. Acaba por esgotar tudo o que havia para pensar ou recordar através da reinvenção dela no pensamento:

“Saberes apenas que esgotei em mim toda a possibilidade de ti. Mas no fundo do esgotamento é estranho” (AAF, p.252).

Quando pensa nela, chega a alienar-se da realidade demasiado tempo, o que o conduz a uma alucinação de louco. Cláudio chega a imaginar que está felizmente casado com Oriana que é ginecologista e que têm três filhos, o oposto de Flora que rejeita a maternidade e só tem um filho por um descuido:

“o nosso encontro é no eterno [...] Não vou ver o teu retrato para a loucura me não submeter” (AAF, p.217); “assusto-me de mim” (AAF, p.220); “Imagem da minha invenção de mim. Olho-me um instante [...] se eu me sentasse à mesa? Ao pé de mim. – Cláudio! – digo-me [...] Depois rompo em alucinação” (AAF, p.222); “Sangrar de loucura na minha insensatez” (AAF, p.252); “ver-te na névoa da minha invenção” (AAF, p.250).

A recordação de Oriana passa a imaginação irreal e inverosímil, que vem da loucura, e esgota-se pelo que existiu e pelo que podia ter acontecido.

Oriana é uma imagem imortal pelo que nada a pode deteriorar, ao contrário de Flora, onde as marcas do tempo perduram:

“ela tem o Verão consigo, mesmo no Inverno [...] Deve ter um espaço físico mais aberto do que um mortal [...] Deve ter a imortalidade na sua essência corpórea. Inatingível à corrupção” (AAF, p.134).

Ao descrever a última imagem que tem de Oriana, ele relaciona-a com uma figura santa:

“E no teu perfil macio, suave, face tão viva de juventude, face pura. E os cabelos. [...] Dourados” (AAF, p.31); “Fora sempre tão alegre. Era o seu modo de apenas ser. [...] E tu sorriste como é próprio do amanhecer” (AAF, p.32); “A tua face inaugural e nela um apelo à destruição – não sei. Uma perfeição excessiva que se tem vontade de destruir. De enxovalhar arruinar – tão bela” (AAF, p.33); “E todos os colegas, pequenos diminutos sob a cabeleira aberta como um manto. Senhora da Misericórdia. [...] Lembrava-me e o cabelo brilhava com uma luz interior. [...] E qualquer coisa de majestoso na imagem final com que te fiquei a lembrar” (AAF, p.36).

Ele usa adjetivos que se atribui a Nossa Senhora, pois ela tem uma face jovem, pura, suave, bela, perfeita, majestosa e transmite luz interior. No entanto, tudo isto é excessivo e de alguma maneira apela à destruição, como se a perfeição que ele vê fosse

um apelo á destruição, ao aniquilamento. O sorriso de Oriana relaciona-se com o amanhecer, com um eterno recomeçar.

A questão do nome próprio é recorrente nos romances vergilianos. Um nome é um símbolo de alguém, é a sua legenda, é o que identifica cada pessoa. Oriana não gosta da sua identificação, como se houvesse um desajuste naquilo que ela é, e do modo como se identifica, como se o seu “eu” estivesse dividido em dois:

“Não me diga que também gosta do nome. [...] – É horrível!” (AAF, p.30); “Oriana. Mesmo que fosse um nome horrível como quando vivias nele. Toda tu inteira o trespassas. E é só luminosidade no ar” (AAF, p.31).

Cláudio gosta do nome dela, porque representa alguém de quem ele gosta. Um nome pode ser bonito ou feio, mas as pessoas também podem transformá-lo num nome feio ou bonito dependendo da sua personalidade. Por este motivo, as pessoas gostam ou não de certos nomes por pessoas que conhecem ou conheceram. Neste caso, o nome dela só transmite luz ao protagonista que o associa directamente a ela e, curiosamente, ela chama-se Oriana da Luz. Oriana vem do latim e significa luz dourada ou do sol. Um nome não tem para ele um significado próprio, distanciando-se da pessoa, um nome tem o significado da pessoa que o possui. É estranho uma pessoa não gostar do seu nome, porque nasce com ele e faz parte de si, é como um braço ou uma perna. Não gostar do próprio nome significa que se rejeita uma parte da própria identidade.

Oriana morre jovem e subitamente, sendo uma surpresa para Cláudio que passa por várias etapas, desde aquela em que sabe que Oriana corre perigo de vida até conseguir encontrá-la no cemitério. Primeiramente, Cláudio fica sem reacção quando sabe que ela está num estado muito grave no hospital:

“Estava só, na minha inutilidade, com a notícia entre mim e a vida toda. Queria abandonar-me ao menos ao sofrimento, mas estranhamente, só o embrutecimento, o estar ali paralisado de todo o meu ser. [...] Tinha metade de um dia inteiro para existir e eu não sabia existir. Tinha de me separar do bloco de pedra que eu era e ser homem para lá, donde me

visse ser. [...] Creio que não dormi para não desperdiçar o sofrimento. Ou não o sofrimento mas a suspensão de tudo em que não sabia ainda se devia sofrer” (AAF, p.50).

A ideia de que a possa perder e de não poder sequer ir para o pé dela deixa-o a sentir-se inútil e, sobretudo, sem movimento como se fosse uma pedra, sem conseguir sofrer, nem mesmo existir. É como se a sua vida parasse. Ao passar por um cemitério, a ideia de que ela possa estar morta fica mais presente:

“Passei pelo cemitério e a ideia da morte saiu-me ao caminho [...] A ideia da morte – mas eu não podia suportá-la, não pelo sofrimento que vinha nela mas por não caber nos limites da minha vida e de eu ir ali” (AAF, p.51).

O protagonista não suporta a morte, porque não a compreende, não entra no saber da vida.

Depois, há um sentimento de inquietação durante a viagem até ao hospital onde se encontrava Oriana. A sua pressa de chegar na esperança de a encontrar com vida vai contrastar com tudo à sua volta, como quando temos pressa e encontramos muitos obstáculos que nos fazem chegar mais tarde:

“Há uma desproporção enorme entre a minha urgência e a lentidão de tudo. [...] Estou inquieto eu, enovelado de incertezas. E ao centro no vago da inquietação, uma pressa urgente de chegar [...] desespero na minha ansiedade” (AAF, p.51-52).

A sua ansiedade fá-lo ver o mundo em câmara lenta, sentir que é o único que tem pressa. Não obstante, durante a viagem até ao hospital, no meio da sua ânsia por encontrá-la com vida, imagina-a morta:

“estendida na cama, imóvel, na paz do fim [...] E há um silêncio súbito nos ouvidos inchados como se não houvesse mais viagem” (AAF, p.53).

A morte é descrita como a paz do fim, aludindo quase à vida como uma guerra que só termina com a morte. Cada vez que pensa que Oriana possa estar morta é como se a sua vida parasse e ele não existisse mais, ficando novamente paralisado face à notícia da morte dela quando chega ao hospital:

“não entendo, fico parado, fora de mim, o corpo arrepanhado de pânico [...] Mas agora a pressa abandonou-me. Hesito mesmo em mover-me, as pernas pesadas, o cérebro confuso. [...] Esforço-me por dominar-me, mas sinto o olhar nublado [...] Estou calmo. Atingi o limite, estou calmo. O corpo arrefece-me, o cérebro frio também” (AAF, p.56-57).

É como se a morte o dominasse, deixando-o outra vez sem movimento. A inquietação dá lugar à calma com a certeza da morte dela, já não há pressa porque já não há vida, já nada pode mudar o facto da morte.

Por fim, quando ele encontra a sepultura de Oriana no cemitério, o sentimento de solidão oriundo da certeza da morte dela invade-o num profundo sofrimento:

“uma comoção súbita, profunda. [...] Então foi como se eu próprio me não visse, não existisse, dissipado no vazio de estar ali. Luto desesperadamente, os olhos ardem-me. O sol violento, a terra deserta. Eu só” (AAF, p.57).

Surge o sofrimento pela morte da sua amada da juventude, como se ele deixasse de viver, como se a vida dele parasse e não tivesse mais rumo. Essa imagem parece não se identificar com a do seu filho. A morte da amada põe fim a uma esperança do protagonista, a sua vida em comum com Oriana. A morte do filho parece levá-lo ao fim de um sofrimento, pois Cláudio sente-se impotente para ajudar o filho a caminhar noutro rumo. A pressa para chegar ao cemitério e à campa é substituída por uma lentidão na saída com a repetição de “Saí do cemitério, devagar” (AAF, p.79). Agora, o protagonista sem objetivos sente-se perdido e, apesar de ela ter morrido, ele define-a como: “Oriana do sem fim. Oriana infinita” (AAF, p.79). Talvez seja a morte que a torne assim no seu pensamento.

Tal como as outras mortes que são mencionadas no romance, a morte de Oriana é descrita brevemente e tem uma causa:

“Começou por ter dores fortes na cabeça. Depois a vista turvou-se-lhe. Depois ficou logo em coma, levaram-na para o hospital. Derrame cerebral, levaram-na, morreu. [...] Tinha um ar feliz [...] sereno. Era horrível. Um ar feliz e ia morrer. Um ar inocente” (AAF, p.80).

Cláudio encontra em casa da morta uma “intimidade ausente”, uma “presença material” (AAF, p.80) “presença íntima” (AAF, p.81).

Recorda a relação dele com Oriana e com Flora, que contrastam:

“Ela ouvia-me com atenção e cada palavra minha transcendia-a de sublimação divina. Sou eu também um deus, estamos fora do tempo. Nada nos poderá atingir corroer. Nada poderá ser maior do que nós” (AAF, p.105).

Oriana escuta Cláudio com atenção, enquanto Flora o desprezava. A sua relação com Oriana é intemporal e já nada a pode mudar, porque Oriana morreu.

2.5. Relação de desunião – FLORA (AAF)

Flora era professora de liceu. Porém, refere-se à juventude como “chatinha”, pensa que se se lhe dá demasiada importância, que se inverteram os papéis de pai / filho, sendo este último o que tem a razão agora. Indigna-a “a culpabilização do adulto perante o jovem” (AAF, p.73) pelo que é rigorosa com este, não deixando de o ser também com o adulto. Critica o facto de a juventude ter “pressa de se instalar na vida” (AAF, p.73) e só querer fazer o que lhe interessa no imediato, achando necessário que os adultos guiem os jovens. Flora não escolheu a sua profissão, mas de todas as que lhe deram à escolha preferiu a docência onde pode ensinar, mas também educar:

“Ser professor é colaborar mais eficazmente com o futuro. [...] Não abduco da minha responsabilidade de educadora. Fazê-lo seria abdicar de mim própria” (AAF, p.74).

Curiosamente, a sua vontade de educar não se vai verificar quanto à educação do filho.

Quando conhece Flora, deixa-se seduzir pelo corpo físico dela, um corpo que toca a alma dele:

“Flora surge-me espectacular no seu corpo intenso” (AAF, p.65); “uma professora esplêndida [...] havia uma certa pressa de ver Flora que me pusera uma dedada na alma” (AAF, p.66); “Flora não era alta, mas eu tinha dificuldade, pela intensidade do seu corpo, em ser mais alto do que ela [...] ficou-me só na memória a firmeza flexível do seu andar. Direita ondeada tensa. [...] Não ríspida, seca. Só como se me admoestasse. Tratei-a por Flora. Era um nome pagão. E era o que sobretudo nela a declarava, a frescura, a densidade, a exacta pressão de todo o seu corpo firme na linha visível do seu contorno. E era o que directamente nela me falava, o seu corpo, [...] a plenitude densa e exacta, a perfeição inteira maciça. Um corpo. E não era fácil falar para aí. Fala-se com ideias sentimentos. Uma inteireza física sólida perfeita. Sentada perpendicular sem nada transbordar do seu limite” (AAF, p.67-68).

Desde o primeiro momento, a intensidade do corpo de Flora marca Cláudio que vê nela um ser físico firme, mas flexível; direito e tenso, mas ondeado; seco, mas fresco; pagão, mas com limites. Ela é densa, maciça e sólida, exacta e inteira, e enfim, plena de perfeição. A perfeição do seu corpo é tal que engloba tudo, até mesmo os opostos, chegando a uma plenitude avassaladora que domina Cláudio.

A primeira vez que esteve com ela, tentou beijá-la, mas ela não deixou:

“Porque a vida é assim. Súbitas resoluções sem cálculo. Como se nós trabalhássemos para um lado e a vida para outro. Subitamente foi assim. Havia uma poderosa força vinda de Flora. E eu deixei-me ir, um outro de

mim deixei- -o. No fundo, seria isso? A instintiva certeza de que outra força a trabalhava também” (AAF, p.75).

Vê o seu instinto como um “eu” que atua e que não é ele, mas uma parte de si que se separa. Talvez porque ele é sempre passivo e o que sai fora disto é como se fosse um “eu” escondido que não pode direccionar. Como se a sua consciência comandasse o seu corpo em algo que ele deseja fazer, mas não deve.

Cláudio sente sedução pela sua mulher:

“Serena segura majestática. Eu sorri maravilhado da sua firmeza harmónica. Da sua plenitude. Deusa pagã do meu cristianismo doença, eu maravilhava-me” (AAF, p.44).

Cláudio fica maravilhado a olhar para ela como se fosse uma mulher inacessível, tão divina como uma deusa. Ela é segura, serena, firme, tudo o que Cláudio não é, por isso, fica maravilhado. Ele admira-a:

“Olho minha mulher com a sedução de sempre. Um corpo destro direito firme. Rigoroso [...] Enquadrada nas linhas da perfeição. [...] O pescoço direito mas sem altivez, agora silenciosa, o olhar vivo de lume. Deusa da juventude Flora pagã. Sinto-a [...] na sua realidade intacta de ser. E quente, da substância infernal. [...] Fértil pura maciça. Densa como um desejo fortíssimo a estalar [...] Tenho as mãos cheias da sua plenitude – não te amo, não. Tenho o corpo batido da tua dureza” (AAF, p.42).

Sente-se seduzido por Flora que é perfeita, como se ela fosse uma deusa que o seduz e faz dele o que quer, como se o aproximasse do mal. Cláudio fica preso por Flora como Ulisses por Calíope. Tal como uma deusa, Flora é intocável, mas é também densa, dura, maciça como uma pedra ou um objecto pesado difícil de (de)mover, à volta da qual ele gravita, numa ânsia de adoração. No entanto, este jogo de sedução não é amor, mas talvez um jogo de poder.

Flora não parece apaixonada, nem gostar do marido visto evitar todo o tipo de demonstrações de carinho e aproximação:

“Deu-me de lado a face para lhe pousar um beijo, saiu” (AAF, p.30);

“Ia despedir-me e dar-lhe um beijo mais íntimo. Flora disse-me:

- Seja casto” (AAF, p.44).

Fria, distante, nunca demonstra meiguice, nem ternura com o marido, nem deixa que ele se aproxime dela fisicamente. Tal como o filho, evita todas as formas de tratamento que demonstrem laços de amor e confiança entre as pessoas. As pessoas chamam-se pelos nomes:

“Não me chame querida. Já lhe disse muita vez. Irrita-me a lamechice (AAF, p.40);

“- Tu pensas que

- Não me trate por tu! Que horror!” (AAF, p.102).

Para além disso, trata-o de uma maneira ríspida, criticando-o:

“O gosto do campo é um vestígio de primitivismo, ó Cláudio. Você pensa como um campónio que não deixou de ser. Gosto apenas de estar só. [...] Não discuta. Você não percebe. Preciso de o não ver a si, de não sentir o seu cheiro, a sua compressão do meu espaço. Compreenda. [...] Porque é que se casou? O casamento tem as suas virtudes. Mas não exageremos. Que virtudes? Ora, Cláudio, não precisa que eu lhe diga. [...] Bela, marmórea. Como sempre” (AAF, p.43).

Flora é bonita, mas fria. Fala com Cláudio com superioridade e um certo desprezo, chamando-lhe campónio como se fosse um defeito, subestimando a sua inteligência continuamente, ao não lhe dar as explicações que ele pede quando parece não entender, porque ela presume que mesmo assim ele não a compreenderia. A melhor maneira de Cláudio conseguir algo de Flora é pela indiferença, porque ela só consegue disponibilizar-se se perceber que ele não tem interesse: “não tendo eu interesse em receber, já lhe não era difícil a ela dar” (AAF, p.113). Flora é um ser que precisa de

vincar a sua individualidade, que, também, precisa de se separar dele de vez em quando. Tem uma casa de solteira, só dela. Subentende-se a necessidade da ausência da relação física, e ainda que a presença de Cláudio não lhe dá espaço para ser quem ela deseja ser.

Cláudio, apesar de se sentir seduzido pela mulher, sente que não a ama:

“Que é que quer dizer amor? Contigo não o sabia, nunca o soube, teria alguma significação? Ou a significação não é dele mas de cada um de nós ou de tudo aquilo com que somos cada um de nós” (AAF, p.101).

Ele compreende que não amou Flora, o que terá havido é uma atração forte provocada pela sua beleza. Ela era bonita, as suas formas encantavam-no, mas ele tinha muita dificuldade de chegar ao interior dela. Ela usava a sua pujança para esconder a sua interioridade:

“Solene intensa torneada. [...] mas a beleza dela isolava-a. Defendia-a como uma paliçada. Eu pensava assim que Flora não era bela mas sim que era ela mais a beleza e que a beleza era uma casca que se tivesse de partir. A beleza não chamava mas repelia. Isto pensava eu mas não os veraneantes” (AAF, p.111-112); “É bela minha mulher. Mas é uma beleza desaproveitável, como dizer? está de fora dela, a beleza para um lado e ela para o outro.” (AAF, p.113); “Era bela escultural como se diz e portanto fria como é próprio das esculturas” (AAF, p.112).

Cláudio observa uma beleza que se separa do corpo, que não está unida à pessoa que a possui. A beleza é apenas o exterior de Flora, que engana quem não a conhece. Quem a conhece sabe que ela é bonita, mas desconhece aquilo que a habita. Ela não se dá a conhecer. Esta beleza de uma pessoa que parece fria, sem sentimentos, que ostenta possuir, mas não quer partilhar. Cláudio não a deixa. Nem quer separar-se dela. Na tentativa de melhor a conhecer na verdade dessa beleza? Porque afinal será um espelho dele nessa procura da interioridade?

Flora, tal como Cláudio, também quer renascer, por isso, vai para fora:

“Nós temos de voltar ao princípio, Cláudio, nós temos de voltar a nascer. E a Grécia é o lugar próprio para isso. [...] Eu tinha um problema a resolver comigo [...] Gostava era de começar outra vez” (AAF, p.140-142).

Ela precisa de viver só, e decide ir para a Grécia, distanciando-se do marido e do filho:

“Precisava de respirar. Não fora uma decisão precipitada. [...] Sentia-me violentamente ofendido, mas não o mostrava. Porque sentirmo-nos ofendidos é afirmarmos a eficácia de quem nos ofende. Só o podemos mostrar quando a nossa dignidade está em causa. Mas só o é quando a importância do outro é inegável. Aguentei, desviei o golpe para o Miguel [...] sucumbido, subitamente desamparado [...] Mais só, talvez, mas em que é que ela me era companhia? [...] deve ser a lógica da prostituta que precisa do chulo, mesmo que lhe bata” (AAF, p.114-115)

Cláudio não reage nada bem a este afastamento da mulher. Contudo, não a ama. Estavam juntos porque assim acontecera. Tinham-se encontrado. Não lhe mostra que está afetado para ela não se sentir importante. Isto demonstra uma relação de poder, pois ele não a ama e ela já nem sequer lhe fazia companhia, mas ele incomoda-se, porque ela decide fazer algo que ele não consegue, e com o que ele, aparentemente, não está de acordo. O que o faz sentir-se mais sozinho ainda.

Flora não se arrepende de ir para a Grécia e fá-lo saber a Cláudio. Na Grécia, Flora encontra Carlos. Quando volta, ainda que Cláudio tente dissimular, ela percebe que ele sofre:

“Mas você há-de querer saber de mim. Olhe, cá estou. Mas não julgue que estou arrependida. Com certeza gostava que estivesse. Não estou” (AAF, p.138).

Mesmo assim, Cláudio fica contente com a chegada de Flora:

“de novo estamos reunidos na harmonia familiar. [...] eu senti um impulso abrupto para a amar. E sofri. [...] Amava-a no seu preenchimento de mim [...] Você deixa que eu me deite na sua cama?

- Ó Flora. Na nossa cama.
- Na sua cama” (AAF, pp.187-189).

Flora desde o seu regresso da Grécia que marca a distância com Cláudio. Este sabe que a mulher teve um amante, mas quer que ela volte para recomeçarem, talvez haja agora algo de novo. Talvez isso faça com que ele não se sinta tão só. Porém, mais uma vez, Flora não aguenta muito tempo em casa de Cláudio, sentindo-se sufocada desde que chega, “Está isto abafado” (AAF, p.189), e diz-lhe que não fica lá a viver, visto continuar com Carlos. Isto deixa-o a sentir-se “sucumbido humilhado” (AAF, p.190), pois é como se fosse um segundo abandono, surge de novo a desilusão, enfim permanecerá sozinho com Miguel. Mas, apesar de tudo, Cláudio continua a vê-la bonita e a sentir-se seduzido: “Bela minha mulher apesar de tudo. [...] Como uma blasfêmia” (AAF, p.191). É como se fosse um pecado querê-la depois de tudo o que ela lhe fez. O protagonista não demonstra coragem perante a verdade, nem inovação, uma resposta adequada, e é esta atitude que o filho tão veementemente condena. No entanto, Flora é descrita no fim do romance como “louca ativa e distante” (AAF, p.244), o que pode mostrar um distanciamento entre os dois, produzido por um crescimento pessoal do protagonista com a morte do filho.

2.6. União serena – CLARA

Cláudio sente-se bem com Clara, é como se a vida se recomeçasse pela inteireza de si:

“um cansaço doce como um sorriso interior” (AAF, p.272); “Estou bem. Cansado até às raízes de mim, mas estou bem. A vida inventa-se em cada hora em que ela se nos inventa [...] Uma serenidade invulnerável alastra pelo universo. [...] A vida inteira dentro de mim” (AAF, p.272-273).

Cláudio denota cansaço. Por tudo o que o fez sofrer. Talvez o fim. Talvez a velhice. Talvez a incompreensão da vida, a sua não justificação. No romance, Clara surge como o oposto de Flora. Também de Oriana:

“tua humana perfeição. Harmoniosa serena. Perfeita e sem excesso. Emissão da terra ligada à terra em beleza verdadeira” (AAF, p.213); “tem uma energia que se não esgota. Não a recebe do mar, penso, é ela que lha transmite. E é bela” (AAF, p.271); “Clara é bela e perfeita [...] sabe a palavra exacta para todo o presente ser meu” (AAF, p.272).

Clara pertence ao presente e é perfeita, mas humana, terrena e sem excessos. Ela é carinhosa, ao contrário de Flora que evitava o contacto físico:

“Deita-se por fim a meu lado” (AAF, p.271).

Ao falar de Clara, o protagonista também comenta o seu nome, fator importante na descrição das personagens:

“Clara tinha um nome esplendoroso, terão os nomes a ver com as pessoas? Há nomes que as caracterizam logo. Como pode ser-se sociável com o nome de Tibúrcio ou Pancrácio?” (AAF, p.195).

O nome Clara relaciona-se com a claridade, com o dia, com o sol. O de Oriana é luz, pode cegar, dói, mas também ilumina. Clara é o amanhecer, é o movimento lento da luz que amanhece o dia, tornando as coisas mais nítidas à medida que a luz aumenta. Permite uma certa clareza na visão das coisas, uma consciência progressiva daquilo que se vê. Oriana da Luz. Luz da luz. Excesso de luz que não deixa ver? Luz que intui o que não queremos saber? Em todo o caso luz. O dia está quase a nascer e tudo será mais visível com a luz da manhã. Clara. Depois do velório, a manhã clarifica-se. Surge Clara. Uma relação quase perfeita? O narrador utiliza formas verbais de futuro para dela falar:

“hei-de ouvir falar com a serenidade que ignoro e está depois da fadiga. E passarás o Verão na minha casa das Azenhas” (AAF, p.183).

A única vez que usa estruturas de futuro ao recordar, durante o velório, é com Clara. Consequentemente, o recomeço sem o filho será feito com Clara, nessa casa ao pé do mar de que fala:

“mergulharemos nas águas e renascerei de dentro delas como um deus”
(AAF, p.110).

Com a morte do filho, surge talvez um fim. E com ele, a esperança da serenidade, a intuição de um começo tranquilo com Clara. A vida com Clara corresponde ao futuro depois do funeral do filho. Por conseguinte, não sabemos muito bem qual será a última memória cronológica, mas, provavelmente, pertence ao vivido com Clara. Quanto ao presente, não temos acesso a nenhum tipo de informação sobre este, sendo todo o romance o vislumbre da relação maravilhosa que Cláudio terá com Clara, que apenas poderá surgir depois da morte do filho.

2.7. Ato sexual – ADELAIDE

O protagonista narra experiências sexuais e, por vezes, estas são com prostitutas, vivências físicas, desprovidas de qualquer afeto, mas marcadas por uma cólera interior. Em *Para Sempre*, Paulo lembra-se de uma vez que esteve com Adelaide:

“ia ter com a puta Adelaide [...] eu combinara com ela, já estava à minha espera, abriu a porta, o quarto era ao lado. E imediatamente, a mão à pressa por todo o corpo, pelas nádegas, pelas mamas
- ... que me magoa
Atirados de escantilhão sobre a cama, a minha cólera em pé, enrodilhados, escabujados até à aniquilação” (PS,11).

É uma descrição breve, sem emoção profunda, sem comunhão, mas onde a violência do eu é visível. Há uma forte vontade de aniquilar o outro, de o dominar, sobretudo, porque não o ame.

2.8. Relação de conveniência – DEOLINDA (PS)

O protagonista conta o ato sexual com Deolinda sem interrupções, sendo esta, senão a mais longa, uma das mais longas narrações da obra vergiliana. Talvez pela intensidade da sexualidade desenvolva no ato de posse do feminino, e pela pouca emotividade que demonstra o ato sexual, que procura apenas a satisfação fisiológica de dois corpos. Por isso, não há uma “sufocação” da “comoção” (PS, p.9) que obrigue o protagonista a mudar de assunto ou interrompê-lo. O ato sexual é entre o protagonista e uma mulher que não ama, Deolinda, a qual se ocupa das tarefas domésticas na casa dele e chora a sua morte como um dever e não por um sofrer profundo de quem ama:

“tratava-me da casa e de outras necessidades, lá está a cumprir o seu dever de carpideira” (PS, p.82).

No entanto, ao contrário da brevíssima narração com a prostituta, este envolve erotismo, negando-se Deolinda à sua execução, com um pudor inicial: “é da proibição, do tabu, de um trabalho de imaginação, da dificuldade, que nasce todo ou quase todo o atractivo sexual” (IMC, p.352). A sua resistência provoca a insistência do protagonista e o desejo abrupto da posse num despudor masculino. A descrição usa termos como “golpe”, “fúria”, “estoiro”, “execução”, adiantar “o serviço”, instalar, imprimir, trabalhar, colaborar “ativamente”, o que denota a sua frieza. Deolinda surge “azafamada trabalhando bem”, experiente, como se continuasse com a tarefa doméstica que estava a desempenhar, repetindo-se o verbo trabalhar, e Paulo tem de pensar noutras coisas para ela conseguir o seu “equilíbrio fisiológico” e não se frustrar:

“- Esteja quieto. Ora para o que diabo lhe havia de dar. [...] As pernas (...) a mão por entre elas até ao forno. Mas ela, brusca, sacode-o, não pára de limpar. Brusca sem contemplações, continua na limpeza

- Se isto são propósitos...

Ele então num golpe decidido, a mão entre as pernas redondas, Deolinda rebolada pelo chão [...] ela adianta o serviço, tira as saias, guarda o pudor da parte de cima (...) vira a cara. Ele toma-lhe uma mão (...) Ela ausente deixa ir a mão, ele instala-a onde deve, imprime-lhe o movimento necessário que continua por si e beija-a, beija-a, ela volta a cara, não quer

(...) uma mão à procura do pudor oculto (...) diz coisas surdas, deve estar a comandar as operações [...] ela rola por cima. Agora é dela a iniciativa [...] Pensa noutras coisas para atrasar [...] Deolinda azafamada trabalhando bem [...] Deolinda dá sinais do seu declínio [...] Conseguiste (...) o teu equilíbrio fisiológico, podes tu agora comandar – Deolinda [...] Perdeu agora todo o pudor (...) já sorri. [...] Mais expansiva dá-te ordens de acomodação para um arranjo perfeito [...] mas já estás seguro [...] Ela pergunta quando é que [...] Trabalha agora na tua execução perfeita, um pouco apiedada da tua incompletude [...] corpo abandonado espolado (...) a dádiva absoluta de um segredo nenhum [...] a posse tetânica do impossível absoluto, os dois emparelhados enrolados de fúria, agora, agora, agora, o estoiro final, a explosão inteira no absoluto do vazio, Deolinda sorri” (PS, pp.112-115); “ela traz em si a experiência acumulada (...) colaborou activamente. E tudo foi perfeito como no Paraíso Terreal” (PS, pp.115-116).

O ato sexual é satisfatório para ambos, têm prazer mútuo, sendo a sua realização apenas para satisfazer uma necessidade de “equilíbrio fisiológico”. Ela é uma mulher desenvolta, desinibida sexualmente, mas a entrega é “no absoluto do vazio”, “a dádiva absoluta de um segredo nenhum”, sendo a sua presença física, mas estando o seu verdadeiro “eu” ausente, numa experiência muito boa, mas terrena, corpórea, sem comunhão de almas, apenas dois corpos “emparelhados”. Deolinda não o deixa beijá-la na boca, símbolo do desejo e entrega amorosa, deixando-a livre para a funcionalidade da operação a realizar, dando “ordens de acomodação” ou perguntando “quando é que”. Assim, o beijo é arrebatado do ato sexual, ficando só o ato físico:

“- Não deixou que a beijasse na boca [...] Lá o resto acabou-se, é para isso que existe” (PS, p.116).

O protagonista, de certo modo, parece condenar este ato:

“- Devias ter juízo - digo-me” (PS, p.115)

Talvez pela insuficiência do próprio que não lhe dá o que deseja, um ato sexual com uma mulher com quem não sente uma comunhão, apenas a posse carnal, “tetânica”, que não lhe produz qualquer tipo de sentimento de alma que o faça feliz.

2.9. Relação amorosa – SANDRA (PS)

O protagonista começa por não ver “excitação” na mulher:

“dia do nosso casamento [...] lembro que não havia em ti visível a mínima excitação” (PS, p.208).

É como se sentisse que ela não gostasse dele. No entanto, acaba por revelar, numa longa narração, não a excitação sexual de que fala a propósito de Deolinda, mas um sentir que advém do ato amoroso com a mulher, que vai muito mais além dessa excitação. É a concretização do amor que excede a excitação do corpo e penetra na alma, um sentir profundo invisível que perdura. O protagonista faz uma longa e ininterrupta descrição da noite de núpcias com Sandra, que se prolonga com a “vigília” de Paulo até à manhã seguinte. Há uma diferença muito clara entre o ato sexual com Deolinda, que era uma execução em alguém, e com Sandra, que é um ato de revelação de alguém:

“Recordo-te agora no instante primordial, hora única da revelação, do indício da tua maravilha” (PS, p.209).

Sandra é frágil, leve, doce, serena, secreta, inocente e virgem, sem a experiência acumulada de Deolinda. Enquanto aqui estão às escuras, quando agarra Deolinda na cozinha, as janelas e portas estão abertas. Sandra não fala, apenas sente a sua respiração. Tem vontade de agarrar a sua totalidade tão sonhada e imaginada, percorrendo a mão pelo seu corpo todo levemente, com medo de a “destruir”. Há o calor que vem da total e eterna presença verosímil do corpo dela, que o faz tremer a desvendar esse mistério. Enquanto Deolinda trabalha e colabora, Paulo sente que Sandra se fecha e ele tem de desvendá-la. Talvez sinta que se cerra nela própria pela vontade que ele tem de entrar no seu íntimo. Sente-a fugir da sua posse total:

“delicada frágil e serena. Tomei-te nos braços, retomo-te nos braços [...] Leve como pena, a luz apagada, a incrível doçura do teu corpo. Frágil minúsculo na ponta dos dedos da minha mão. Apanhar-te toda, amachucada toda na palma da minha mão (...) ah, o veludo do teu calor. Carne virgem (...) como te sonhei e imaginei (...) e estava agora ali total, tinha medo de te tocar, destruir. (...) Então devagar. Queria ter-te toda e parecia-me que alguma coisa de ti me fugia e não entrava no domínio da minha posse (...) As minhas mãos pelo teu corpo franzino, na face, nos seios, nas pernas de criança. Estavas em silêncio, respiravas alterada (...) não tinhas uma palavra, respiravas fechada em ti. Fechada, secreta, ajustada cerradamente, pequenina dócil – desvendar-te [...] Tremo todo eu no mistério do teu corpo guardado desde a eternidade para mim. Tremo eu todo na impossível inverosímil presença da totalidade cálida de ti (PS, p.209).

Sandra é um mistério divino a desvendar, mas a sua revelação é uma ameaça, porque significa fim do deslumbramento de Paulo. Assim, a revelação, como se de uma “profanação” se tratasse pela sensação de divino em Paulo, dá-se sem palavras, há apenas os gritos e os suspiros do excesso da força interior de cada um. Enquanto Paulo aguenta a sua vontade no ato sexual com Deolinda, deixando que ela comande com “um rolar lento de quadris” (PS, p.113), Sandra não consegue aguentar a “abundância poderosa” que “transborda” de Paulo, e fecha-se nele, submissa e quieta, entregando-se numa união fecunda:

“grito na profundida das vísceras ao excesso do meu delírio, tu quieta à minha profanação. Corpo (...) mútua fecundidade (...) sem a força que aguenta a minha abundância poderosa (...) submisso fino um queixume (...) toda a tua pessoa arisca e graciosa fechada agora em mim, no meu excesso a transbordar. (...) te perdes (...) te perco (...) o mundo renasceu (...) purificação de ti, renascida, purificada [...] de mim a ti uma bênção que eu não tinha mas sentia num impulso a um sorriso, a uma pacificação” (PS, p.210).

Agora, já não se fala de um “equilíbrio fisiológico”, mas de uma purificação, do renascer numa pacificação após o ato amoroso, que leva Paulo a interrogar-se sobre o que ama em Sandra. Sente que não é a beleza do seu corpo, nem a sua personalidade o que realmente ama, mas o profundo ser íntimo dela, que se une a ele numa transcendência, formando a totalidade. No ato amoroso, corpóreo e divino, dá-se um “prazer total”:

“Que é que eu amo em ti? Não é o teu corpo, não é o teu espírito, mas a transfiguração de um pelo outro, a transcendência da tua carne (...) quem tu és no mais profundo de ti, na posse compacta de toda tu [...] eras para mim o puro irreal e imaginário [...] estendo a mão devagar para condensar em realidade a tua imaterialização [...] Prazer total, de tudo quanto está no corpo desde o mais baixo das vísceras até à agonia de uma iluminação divina” (PS, pp.210-211).

Ao terminar o ato sexual, enquanto com Deolinda Paulo afasta-se e vai-se embora de seguida, parecendo-lhe um ato insensato, com Sandra, ficam abraçados e fica a velá-la toda a noite, engolido pelo mistério da sua imaterialidade, de uma irreabilidade que teme desaparecer. Quietamente, olha-a, interroga-se, tentando decifrar o mistério de algo sagrado que sente para além do corpo que observa:

“Sandra adormeceu nos meus braços e eu nos dela, para que a irreabilidade fosse real até aos limites da morte. [...] dorme (...) respira. Olho-a intensamente, dorme no centro do mundo. Olho-a e tudo em mim se transporta de deslumbramento e terror. Está inteira a meu lado e todavia envolve-a o mistério e a ameaça. Sacralizada (...) imaterial (...) um sopro ligeiro do real a dissiparia (...) Quietamente, tremendo, eu. (...) um dedo na fronte (...) intocável (...) que se não pode decifrar (...) fui eu que te tive? eras tu? Porque tu és tão mais que tudo isso [...] fita-me. Sorri. Então absurdamente a ameaça de não sei quê contra o meu deslumbramento (...) olhámo-nos sem uma palavra (...) nossa clandestinidade. Excluíamos o mundo exterior (...) entendimento cúmplice de existirmos só nós diante dos deuses e da vida (...) sorri (...) sorrio [...] a certa altura não pude mais. E disse (...) secretamente, dificilmente (...) Devagar.

- Amo-te.

E ela sorriu

- Também te amo” (PS, pp.210-213).

É como se o ato amoroso se prolongasse até à manhã seguinte, porque o deslumbramento do protagonista não cessa, olhando inevitável e imparavelmente, em vigília, o corpo dela ao dormir. A respiração acompanha sempre a descrição do corpo, distinguindo assim o dormir dos vivos e dos mortos na obra vergiliana.

Quando Sandra acorda, olham-se mutuamente, o sorriso repete-se, e Paulo não consegue evitar dizer que a ama, retribuindo-lhe ela essa “palavra breve”, mas suficiente no entendimento profundo do olhar entre dois seres que se amam:

“Amo-te – uma palavra breve [...] que eu disse e repercutiu em ti, palavra cheia, quente de sangue, palavra vinda das vísceras, da minha vida inteira, do universo que nela se conglomerava, palavra total. Todas as outras palavras estavam a mais e dissipavam-se (...) Palavra absoluta no entendimento profundo do meu olhar no teu, palavra infinita como o verbo divino [...] Não haverá então uma palavra que perdure e me exprima todo para a vida inteira? [...] Uma palavra. Recupero-a agora na minha imaginação doente. Amo-te. Na intimidade exclusiva e ciumenta do nosso olhar mútuo e encantado [...] no meu olhar embevecido. Uma palavra. A primeira que em toda a minha vida me esgotou o ser. A que foi tão completa e absorvente, que tudo o mais foi um excesso na criação. Deus esgotou em mim, na minha boca, todo o prodígio do seu poder. [...] nada mais houve depois dela” (PS, p.213-214).

O protagonista concentra na palavra “Amo-te” todo o seu ser, uma breve palavra que traduz um excesso do eu, que engloba a sua totalidade e o resume nela. É uma “palavra infinita” que expressa a eternidade do amor e o que há nele de “total”, terreno e divino. É a palavra única que estala de um sentir corpóreo, mas essencialmente divino. O sentimento verdadeiro do amor leva à comunhão do protagonista com a mulher e estabelece a plenitude:

“Estamos vivos, vemo-nos, estalamos no excesso da nossa plenitude” (PS, p.215).

Contudo, este início de casamento pode ser uma realidade recordada ou apenas imaginação:

“Demo-nos sempre tão mal. E todavia. Que me resta para a vida senão imaginar?” (PS, p.68).

Será, pois, uma comunhão do eu com o feminino que é impossível de se prolongar e que se dá somente na revelação da mulher desejada? amada? Parece que o protagonista também não consegue estabelecer o diálogo com a mulher, ficando sempre algo por dizer:

“- Precisava tanto de falar consigo.

- Pois. Mas não hoje, está bem?

- Quando?

- Oh, sei lá. Qualquer dia” (PS, p.123);

“Às vezes eu tomava-lhe as mãos para lhe dizer o que não estávamos dizendo e ela não reagia, as mãos mortas sem colaborarem (...) um sorriso tolerante” (PS, p.204).

Há uma tentativa de Paulo estabelecer um diálogo com Sandra, mas esta rejeita esse diálogo. O mesmo sucede com Flora e Cláudio em *Até ao Fim*. Talvez a impossibilidade dele conseguir dizer a palavra certa não permita esse diálogo, senão pelo toque das almas que sente no ato amoroso e que tanto recorda ou reinventa, numa ânsia de comunicação e comunhão com o feminino:

“Porque todas as palavras eram grosseiras e vãs. [...] Há coisas que nunca se podem dizer de todo” (PS, p.204); “Se eu amasse pouco Sandra ou não a amasse, era-me muito fácil falar com ela” (PS, p.138); “Eu amei-te sempre tanto” (PS, p.140).

É apenas no ato amoroso que Paulo se sente dominante e próximo da mulher “Fina. Senhoril. A boca resumida em decisão (...) Distante. E eu sempre enrodilhado de

pequenez, diante do incomparável de ti” (PS, p.137), sentindo-se Paulo “esmagado de humilhação” (PS, p.138).

2.10. Relação imaginária – DEOLINDA (CS)

Em *Cartas a Sandra*, o protagonista faz apenas referência a Deolinda, personagem que estará em casa para tratar de tarefas domésticas. Nunca como mulher com quem possa manter algum tipo de relação, amorosa ou sexual:

“Deolinda acendeu-me a braseira logo de manhã.” (CS, p.40); “Deolinda deve estar a vir-me aquecer o jantar” (CS, p.43); “Deolinda que me deixou o almoço feito de ontem” (CS, p.56); “A Deolinda preparou-lhes dois quartos e a Xana ajudou-a na cozinha.” (CS, p.74); “Deolinda pôs a mesa” (CS, p.76); “A Deolinda põe-me sempre entre os lençóis uma botija de água quente.” (CS, p.97).

Há a presença constante e fugaz de Deolinda na sua vida, mas não há relato de nenhuma vivência em conjunto. Ela é só mencionada e não ocupa um lugar. No entanto, na Apresentação, a filha faz menção a uma relação de cariz amoroso ou sexual entre o pai e Deolinda, mas só no imaginário dele. Justifica assim a ausência deste tipo de relação entre os dois, pois considera-a fruto da imaginação.

Xana afirma não acreditar que tenha existido qualquer tipo de relação entre o pai e Deolinda, pois o pai estaria demasiado apaixonado pela mãe para ter tido outras relações mesmo após a morte dela:

“é absolutamente incompatível a absorção de meu pai pela minha mãe, com a sua sugestão de amores faltosos, mesmo com a Deolinda quando a minha mãe já não existia. Se isso não provinha de uma certa harmonização do livro, tinha decerto que ver com a força do imaginário que no meu pai sempre fora intensa” (CS, p.29).

Xana pensa que as relações com outras mulheres são fictícias, são fruto dessa imaginação exacerbada do pai, que as inventa na criação da escrita, sendo apenas um recurso de escrita. Esta relação mais íntima entre o pai e Deolinda é referida por ele na escrita do romance *Para Sempre*, mas não se fala dela nas *Cartas a Sandra*. Talvez, porque o protagonista não quer confessar à mulher nenhuma outra relação e, porque essa relação com Deolinda seja apenas sexual, desprovida de qualquer sentimento de afeto, não sendo uma mulher importante para ele.

2.11. Relação de comunhão – SANDRA (CS)

Em *Cartas a Sandra*, não se trata do amor de duas ou três mulheres, apenas se fala de uma única mulher, a esposa, Sandra. Este amor, ao mesmo tempo que se concretizou num passado, representa um amor idealizado no momento presente, devido ao facto de a mulher estar morta e a paixão se reavivar nessa saudade eterna. O desejo de a ter e amar é tão forte e constante que as memórias são transformadas em novas vivências, prolongando a relação amorosa do protagonista, pelo que pode considerar um amor atual, sendo este um amor espiritual.

2.11.1. Perspetiva externa (da filha)

Temos, primeiramente, a visão da relação de Paulo e Sandra, narrada através da filha na Apresentação e, depois, o ponto de vista de Paulo nas cartas. Xana dá a perspetiva da mãe como esposa e do pai como marido, quando a mãe vivia e já depois da sua morte. Ela pensa que os pais se amavam mutuamente. No entanto, a mãe era muito reservada pelo que não expressava o seu amor de maneira evidente:

“Mas eu sei bem quanto ela o amava, embora na sua reserva não o manifestasse muito. Isto para não falar da, digamos, paixão que o meu pai tinha por ela.” (CS, p.18).

Esta visão da filha contrasta com as palavras de Paulo em *Para Sempre*, onde Sandra não é referida como uma mulher que o ame realmente, mas como uma mulher fria e

distante, dando a entender que o que ele sente, por ela não é correspondido. Apresenta-se a diferença daquilo que uma personagem observa de fora da relação, e aquilo que o protagonista sente no que se refere à sua própria relação amorosa.

O pai é um homem com uma grande imaginação. Por um lado, esta imaginação conduzia-o a uma concentração solitária no processo da escrita, resultando numa distração permanente do mundo à sua volta, uma situação que a mãe encarava com benevolência:

“Minha mãe tinha de lhe perdoar as frequentes distrações, a sua pequena atenção aos problemas do quotidiano, o corte quase radical com esse quotidiano quando a escrita o absorvia” (CS, p.18).

Ao contrário da mãe, que era tão atenta, o pai era distraído e vivia alheado, descurando a vida familiar. Porém, Sandra não dava importância a esta ausência do marido, porque o alheamento dele era por se envolver completamente na escrita.

Por outro lado, a imaginação de Paulo é uma fuga da realidade, onde a mulher é idealizada, levando-o a pensar que ela era muito melhor do que ele:

“Meu pai no fundo tinha medo de perder a minha mãe por a ter projectado no seu imaginário para uma altura em que não julgava merecê-la” (CS, p.21).

Ele via-a tão perfeita que sentia que ele não estava à altura da sua perfeição pelo que temia perdê-la. Era como se fosse difícil penetrar nessa mulher perfeita, sentindo-se inferior, dominado por ela, submisso para não a perder. A questão da morte faz com que o protagonista idealize Sandra ainda mais:

“a morte de minha mãe lhe incentivava mais esse imaginário, agora, sem limites, com essa morte de minha mãe e a impossibilidade de que ela lho reprimisse” (CS, pp.21-22).

Xana explica que a imaginação do pai aumenta, por a pessoa a quem ele se dirige nas cartas já ter morrido. Agora, sem o peso de alguém a reprimi-lo, já pode dizer tudo o que quer, não tem o outro para o reprovar ou criticar aquilo que ele possa expressar.

Xana pensa que o imaginário do pai ficou preso ao passado, à juventude, a Coimbra, lugar onde se apaixonou pela mãe e que, ao ser uma cidade mais pequena, permite uma “imaginação saudosa”, ao contrário das cidades grandes, onde tudo é mais “mecânico”:

“é provável que a memória dela se lhe inscrevesse na legenda coimbrã que sempre o fascinou. [...] a paixão por alguém tem normalmente como pano de fundo ou cenário o ambiente em que nasceu. [...] Meu pai falava-me sempre de Coimbra com uma espécie de fascinação” (CS, p.22); “Coimbra mantém um misto de verdadeira cidade e província e a vitalidade dos jovens que aí estudam (...) intensifica-lhes a imaginação que lhes vai durar a vida inteira” (CS, p.23).

Contrariamente, a mãe não dedicava tempo a divagar e reprovava que o marido voltasse ao passado no seu imaginário, pois via nisso sinal de quem fica preso à adolescência e não cresce, preso aos sentimentalismos exagerados dos jovens, criticando esta atitude no marido. Logo, Paulo tenta mesmo esconder esta “imaginação saudosa”, que continua a cultivar, para evitar sentir a humilhação sofrida por parte da mulher:

“Minha mãe, que não se inseria ou não se queimava no ardor da imaginação, fazia sentir a meu pai o que na sua memória e no seu gosto pelas baladas havia de adolescência e de doentio. E ele concordava com isso e assim se sentia de certo modo humilhado. Mas não deixava de prevaricar” (CS, p.23).

Paulo fica preso ao passado, à vivência do início do seu amor, ao cenário onde se apaixonou por Sandra, ao fascínio por Coimbra, reconstruindo esse passado ao longo da vida na sua imaginação saudosa que Sandra, para além de não partilhar, critica.

A mãe não gostava de uma expressão emotiva, muito exacerbada, pelo que nunca escreveu cartas ao pai e rasgou as que ele lhe enviara, achando-as “detestáveis”, possivelmente por serem demasiado emotivas e de uma imaginação infantil para ela, uma mulher contida e reservada:

“difícilmente se alterava no seu modo firme de ser. (...) amava muito o meu pai. Mas não lhe era fácil manifestar o que julgasse nisso de excessivo” (CS, p.24); “nas cartas que lhe terá escrito, a sua expressão devia ser desmesurada, até porque então ele era ainda jovem, com a fogosidade que lhe pertencia” (CS, p.24).

Esta diferença de feitios entre Paulo e Sandra era grande e a frieza ou a pouca expressividade dela terá de certo modo moderado o pai, mas a sua juvenilidade não foi nunca anulada, apenas escondida:

“Talvez pela influência da sua frieza normativa meu pai fosse aprendendo uma maior moderação. É isso um pouco visível no *Para Sempre*, como pode exemplificar-se na extraordinária ternura com que fala de mim ao nascer ou na amargura que o submeteu quando foi da morte de minha mãe” (CS, p.24); “Uma certa juvenilidade ou ingenuidade marcara para sempre o meu pai, mesmo depois de ser homem com responsabilidades. (...) a minha mãe o “repreendia” e forçava a baixar de vibração. Mas nunca a repreensão foi para ele decisiva” (CS, p.25).

Assim, Xana verifica a contenção do pai face à mãe, ele evita a expressão livre das suas emoções por ela não gostar, mesmo após o falecimento da mulher. Xana nota que o pai tenta moderar-se nas *Cartas a Sandra* para não cair no ridículo:

“É nítido nelas o esforço de meu pai para reprimir um excesso emotivo.” (CS, p.25); “é restrito o vocabulário amoroso e tanto mais restrito quanto mais é intensa a paixão. Mas isso deve acontecer com tudo o que nos afecta fortemente a sensibilidade. Talvez para superar essa escassez (...) a “fuga” para o fantástico” (CS, p.27).

Assim, as cartas são emotivas, mas não são piegas, evitando um vocabulário amoroso excessivo.

Xana pensa que o pai escreve à mãe após a morte, não porque ela gostasse de receber as suas cartas enquanto viva, mas para a recordar melhor:

“a razão por que o meu pai escreveu as cartas suponho ser a de poder objectivar a irrealidade ou memória emotiva de minha mãe, tornar a sua imagem mais real, digamos mais verdadeira na sua afeição ou paixão por ela” (CS, p 26).

O pai escreve à mãe para tornar real o irreal, numa tentativa de recuperação da mulher amada já morta, voltando sempre àquele imaginário saudoso que durou a vida inteira, à fascinação pelo passado que fantasia, devido à excessiva emoção que sente. As cartas dão origem à imaginação do “eu” que revive a relação amorosa que teve com a mulher. Este reviver não é necessariamente tal como aconteceu, porque “O que a saudade pretende não é recuperar o passado e a sua realidade, mas o que nele é irreal” (IMC, p.94). A saudade faz pensar no passado, mas ao repensá-lo já se está a reinventá-lo, pois ao recordar o protagonista está a reviver o que sucedeu, recriando o que viveu, logo, corresponde ao irreal do imaginário, que é atemporal: “A saudade é (...) a súbita transposição do passado para um tempo suspenso, não o sonho impossível de se regressar ao que não volta” (IMC, p.96). Agora, morta, o “eu” refaz uma história que idealiza baseando-se nos momentos que continuam gravados na sua memória. O “eu” pode mesmo chegar a pensar que alguns desses momentos aconteceram tal como recorda, mas, se tivessem sido filmados e ele visse o filme, muito mudaria certamente, pois veria também a outra parte que pudesse haver e que a morte do ser amado apaga da memória devido ao desespero de não poder ter alguém de volta.

O sentimento de perda é arrebatador da realidade presente e leva a fantasiar o que o sujeito deseja. Portanto, em *Cartas a Sandra*, pode ser uma nova relação que o “eu” vive com a mulher já morta, um amor idealizado, como um amor platónico que é vivido na imaginação. A escrita acaba por ser um momento de descanso onde Paulo

repousa no amor da mulher amada, um momento em que retoma essa relação no seu imaginário e a saudade abranda:

“Julgo, aliás, que o amor, não bem o erotismo, foi por fim uma espécie de Valor que lhe redimia a vida inteira, ou, como ele dizia, qualquer coisa em que pudesse repousar a cabeça. [...] Na memória de minha mãe ele concentrou todo o significado que a vida para ele veio a ter” (CS, pp.29-30).

Paulo confere o significado da vida ao amor. Ao gastar esses sentimentos ferozes e exacerbados no imaginário plasmado na escrita, o seu ser pacifica-se, acalma-se e harmoniza-se com a vida que se cumpre. Quando deixa de haver mais sentimentos que consumir, Paulo não chega a terminar a última carta do romance:

“Tragicamente o destino harmonizou-lhe a vida no momento em que essa paixão se cumpria: a que veio a ser a sua última carta não chegou a terminá-la” (CS, pp.27-28).

Ao se harmonizar o “eu”, ao encontrar essa pacificação almejada e ao cumprir essa desejada paixão, o amor cumpre-se, a vida cumpre-se, seguindo-se, naturalmente, a morte da personagem.

2.11.2. Perspetiva interna (do protagonista)

A relação que Paulo tem com Sandra passa por três momentos narrados nas cartas. Primeiro, há a fascinação do impossível de uma mulher inalcançável que o rejeita. Depois, a realidade da materialização de uma relação com uma mulher que se entrega fisicamente. Por último, há um relacionamento com o despojamento do real, resumindo-se apenas a uma relação com a pureza da essência de uma mulher que já não está fisicamente, que faleceu. Portanto, seria a relação do “eu” consigo próprio através da análise da relação que viveu e da importância que tem para ele, no presente:

“pude (...) materializar o teu corpo, a tua voz, toda a tua pessoa. O imaginário que te via quando estavas à distância do impossível e fascinação, fora absorvido todo em ti e eras tátil (...) estavas ao alcance da minha mão [...] Até que tudo em ti refluíu ao limite do teu real. Do teu corpo. De ti. Mas agora que te relembro, o que volta do que foste perdeu toda a realidade (...) o que vejo é a tua imagem, purificada na minha evocação, (...) vaporoso doce da tua essencialidade” (CS, p.54).

Antes de estarem juntos, existe só o imaginário, pois ainda não a tocou, nem a conhece bem. Ela não passa de um mero fascínio. Depois, passa da imaginação à realidade. Estabelece uma relação amorosa, há o conhecimento do outro. Finalmente, após a morte da pessoa amada, reestabelece-se uma relação de essencialidade, de irrealidade material, uma imagem mental da essência daquilo que o marcou, que o prendeu ao outro, daquilo que a memória fixou. Será a reflexão sobre isto que o conduz à relação consigo próprio: “Não te vou falar de mim. [...] Falo de mim em ti e nos outros” (IMC, p.46). O protagonista reflete a partir do seu exterior, da sua relação com os outros, para tentar responder à grande questão que ocupa o seu pensar: “que sou eu?” (IMC, p.47).

Nesta terceira fase da relação, Paulo relembra Sandra em momentos dispersos, não relembra toda a história que tiveram:

“Também te não vejo em percurso do que fomos sendo na vida mas apenas em instantes imóveis dele, em vários pontos separados que formam a tua constelação” (CS, p.49).

Como se a sua história de amor se resumisse a pontos concretos que formam um todo, uma constelação. “Constelação” aparece como o percurso da vida, como se o significado da vida fosse da ordem do divino, talvez inalcançável, um destino individual. O protagonista vergiliano tem sempre os olhos postos no céu em busca de um significado para a vida.

A vida de Sandra é preenchida pelas imagens mentais que surgem intocáveis, sempre iguais, na sua lembrança e é a partir delas que Paulo relembra a sua história, que parecia também intocável, mas que ele reinventa, ao recordar. Sandra não é só uma

imagem de uma mulher. Ela é uma mulher que aparece na totalidade onde se insere, ressurgindo no meio e na mente de Paulo, por exemplo, no espaço em que ele a conheceu ou como eco de uma música:

“Mas quero dizer-te que ao lembrar-te não és só tu a existires. (...) a cidade solar que te envolve (...) o eco de uma balada. E tudo isso és tu, minha querida. A tua intocável beleza, e o espaço e a melodia em que ela se inscreve” (CS, p.38).

Ela é uma “beleza intocável”, uma história que parecia “intocável” (CS, p.35), um corpo intocável que faz parte de uma história selada pela sua morte, mas que Paulo recupera através da memória. Ela é um corpo que já não se pode tocar e é uma história que o sujeito vai retomar, reabrir, reviver, refazer, reinventar na sua imaginação. A sua marca fica no espaço e na música que reavivam a sua presença, a sua lembrança, pois não é só a sua imagem numa fotografia que faz com que Paulo a recorde, outras coisas provocam o seu relembrar. Há o espaço a que a relaciona ou a música à qual a associa.

Paulo sente necessidade de escrever as cartas a Sandra devido à emoção excessiva, à obsessão e à paixão que sente por ela após a sua morte. O motivo pelo qual a personagem escreve cartas é explicado ao iniciar a Carta I. Escreve para esgotar a fascinação que Sandra lhe provoca:

“a obsessão foi mais forte [...] a emoção era demais” (CS, p.35); “Escrever-te. Possivelmente irei fazê-lo mais vezes até ver se no escrever se me esgota a tua fascinação.” (CS, p.36); “Na tua morte. Escrever-te, escrever-te.” (CS, p.36).

A repetição de “escrever-te” como única saída depois de ela ter morrido, repetindo-se como algo obsessivo ao longo das cartas. Escrever para gastar, esgotar essa memória: “Um problema resolve-se de múltiplas maneiras e uma delas é *esgotar-se* antes de se resolver” (IMC, p.47).

Na escrita, as repreensões de Sandra já não existem, permitindo ao protagonista expressar-se com mais profundidade do que quando ela era viva:

“Talvez te conte do muito que não contei e tu me não digas que tolíce” (CS, p.36); “É bom não poderes dizer-me que tolíce. Ou fitares-me apenas com o teu olhar severo e vivacíssimo. Ou repetires que eu não cresci desde a adolescência e isso ser o bom sabor de uma oculta verdade em mim, para não ser um adulto regrado e quotidiano. É bom poder dizer-te tudo e tu agora não poderes dizer nada, para esse meu tudo ser tudo. [...] Escrever-te. E dizer-te tudo o que nunca deixaste que te dissesse e devia ser a insensatez que tu dizias” (CS, p.39).

As cartas que Paulo lhe escreve quando é viva, ela não as guarda, rasga-as, e não lhe responde nunca. Reprova mesmo o facto de Paulo as poder querer voltar a ver, pois parece-lhe sinal de infantilidade, de querer voltar à fase da adolescência, como se não quisesse crescer, fantasiando o passado e fugindo do presente:

“Tu olhaste-me com o teu sorriso breve e repreensivo” (CS, p.35); “Que tolíce, disseste ainda, a adolescência passou” (CS, p.36).

Paulo tem a necessidade de recuperar o passado da sua juventude e vê essa característica juvenil como algo bom que o torna diferente dos adultos.

A releitura das cartas é um meio de voltar ao passado, de poder recordar melhor o que viveu, como era a sua relação com ela nessa altura, aproximando-se mais da realidade vivida:

“Gostava de as reler (...) Para recuperar o que fui nelas e o que houve nelas de ti” (CS, p.36).

Provavelmente, é a maneira que ele encontra para se sentir melhor no presente. A infelicidade vivida no momento presente provoca-lhe uma vontade de voltar a um tempo passado, onde tudo era melhor. Esta vontade de recuperar o passado mostra saudade ou necessidade de compreender melhor a sua vida, para ultrapassar o momento difícil que vive. Paulo gostava de reler as cartas para reviver o que passou, pois estas despertariam aqueles sentimentos vividos aquando da escrita, mas a distância faz ver

tudo de outra maneira. Os sentimentos do passado podem ser revividos, mas essa vivência não será nunca igual, e as memórias são fantasiadas na distância do tempo. Sandra, enquanto viva, puxava Paulo para o presente, mas ela será motivo para Paulo não querer sair do passado.

Paulo sente este paradoxo, a sua relação amorosa tem um fim, mas também uma continuidade. Paulo sabe que a história da sua relação amorosa termina com a morte de Sandra. Contudo, apesar da sua morte, Sandra continua, através da sua memória em Paulo, existindo nessa eternidade de quem partiu, que permanece para sempre nos que vivem, cuja saudade os vai recuperar de qualquer maneira:

“A nossa história (...) Princípio e fim de nós nela, a tua morte selara-a para sempre. E todavia é nessa eternidade que a tua memória me perturba e a imagem terna do teu encantamento” (CS, p.35); “no silêncio (...) é essa adolescência que regressa, e com ela a tua face séria e doce” (CS, p.36); “fotografias tuas, mas o que procuro nelas não está lá. (...) Porque tu nunca foste real para eu te poder amar. E é essa irreabilidade amada que estremece na minha comoção e no êxtase leve de te imaginar” (CS, p.36).

Não é numa fotografia que encontra a memória de Sandra, mas em recordações de certos momentos breves, que surgem na mente de Paulo, repentinamente. Estes momentos são recordados pela significância que tiveram para a sua história, pelo que ele sentiu num determinado instante que, por algum motivo, ficou gravado para sempre na sua memória, momentos que consegue vislumbrar com uma imagem em movimento.

A sua imagem clara e fixa não é o que ele mais recorda ou conta, com pormenor, mas sim aquilo que sentiu ao olhá-la num determinado instante da sua vida:

“uma imagem obsessiva de ti e é a que sempre se me levanta ao incerto da evocação. (...) É uma imagem fluida e intensa, essa que se me ergue sempre, e eu penso que possivelmente é a de quando te vi pela primeira vez. [...] o que se fixou na lembrança e imediatamente (...) foi o movimento em filigrana da tua anca subtil, o aéreo do teu passar no teu equilíbrio frágil, a tua face doce e triste. E então imobilizo-te antes de a

aragem te levar, para te ver bem. E assim te fixo a coxa fina, suavemente modelada pelo teu vestido, o pé à frente, firme e delicado. Verdadeiramente não sei bem o que o tempo me filtrou” (CS, pp.37-38).

O importante não é a sua descrição física minuciosa, a cor do cabelo ou dos olhos, a roupa que traz. É uma imagem em movimento e os sentimentos de um corpo feminino que lhe transmite a fragilidade, a doçura, a tristeza, o equilíbrio, a suavidade, a delicadeza e a firmeza da essência do seu ser amado. São essas características, um “retrato *moral*”, aquilo que o tempo deixou de mais relevante sobre Sandra na sua memória. Na Apresentação, Xana refere a questão da descrição das personagens ser mais num âmbito moral do que físico:

“nunca essa imagem é dada nos seus traços físicos precisos mas apenas em termos genéricos quase só referentes à sua fragilidade, tristeza, doçura e o mais de minha mãe. O que nos fica do que meu pai nos diz dela tem que ver sobretudo com o que lhe despertava particularmente emoção e simpatia. O retrato de minha mãe – e já no *Para Sempre* – é fundamentalmente um retrato “moral” de saudoso encantamento.” (CS, p.26).

O narrador vergiliano não descreve as personagens com grande pormenor físico. A descrição prende-se à impressão que o protagonista tem delas, àquelas coisas que o marcaram dessas pessoas. No âmbito das personagens femininas, a imagem da mulher de corpo frágil e gesto triste, um encantamento pela posse desse outro feminino e distante, surgem como características.

Paulo fica preso à juventude de Sandra, às imagens das primeiras vezes que a vê, ao fascínio das primeiras impressões de quem ainda não conhece bem, ao êxtase e à comoção do impacto do início dessa história de amor:

“Em tanto lugar eu poderia lembrar-te. Mas volto sempre ao começo da irradiação de ti. Há assim um pacto obscuro entre tudo o que foste até à morte e a eternidade da tua juventude. Porque é lá que tu moras, no incorruptível, no intocável do teu ser” (CS, p.38).

É como se Sandra tivesse ficado para sempre jovem a partir da sua morte, porque é nessa juventude que Paulo a recorda. Paulo recorda a essência de Sandra sem marcas de tempo, sem marcas de velhice:

“agora que te relembro, o que sempre me aparece é a tua face sem tempo, a tua face gentil, a verdade impossível do teu ser” (CS, p.39).

Paulo não encontra a realidade que procura numa fotografia de Sandra, mas na transfiguração dessa imagem física que o conduz à essência da mulher que o paralisa e o deixa melancólico:

“Acontece (...) procurar alguma fotografia tua para recuperar a realidade que houve em ti. E não está lá. Porque a tua realidade é a sua transfiguração, um modo difuso de a tua essência aparecer e eu ficar paralisado de enlevo e melancolia” (CS, p.50).

Portanto, não sendo a imagem física que retrata a essência da mulher amada, o protagonista vai mais além do estado físico e relata as sensações que lhe transmite essa aparência física, encontrando o ser de Sandra nas suas próprias emoções e não na imagem da fotografia, que é um retrato físico. Vergílio Ferreira afirma que conhecemos melhor a expressão de um corpo do que propriamente as suas características físicas, pois o corpo serve para expressar o sentir do “eu”. Assim, ao olhar para os olhos de um amigo detetamos o que transmite o seu olhar e não nos detemos a observar as características dos seus olhos: “Não conhecemos normalmente a cor dos olhos dos amigos, porque lhe conhecemos quase só o olhar (Sartre), ou seja o que através dos olhos é a pessoa que olhamos” (IMC, p.275). Por conseguinte, o retrato “moral” de que fala Xana surge na subjetividade do pensamento do protagonista relativamente ao que um “tu” lhe transmite.

Paulo retrata Sandra como um “anúncio”, um “esplendor”, um “encantamento”, uma “divindade” (CS, p.48) que ele ousa amar. Paulo via Sandra como a forte da relação e ele como o fraco, o frágil, o sentimental, o humilhado perante a divindade intocável de Sandra:

“Eu sofria quando te irritavas e reagia às vezes com uma aspereza que reestabelecesse o equilíbrio de estarmos um com o outro. Mas lembro-me de que tu não reagias por teres em ti outra força para aguentares e seres tu. E diante dessa força eu quebrava numa certa humilhação que me vinha de ti com a réplica que não davas mas davas de um modo que me aniquilava. E amava-te mais no susto de te perder e na divindade que era tua e eu ousava profanar” (CS, p.48); “levavas o teu ar seguro de dona da vida” (CS, p.128).

Ao contrário de Sandra, Paulo reagia à irritação da mulher para reestabelecer a relação com ela. Não obstante, refere uma reação de aspereza, como se fosse a relação de um contra o outro onde Sandra reagia pelo silêncio, aguentando a situação silenciosamente ao ignorá-lo. Esta reação de indiferença da mulher, não fazendo nada para reestabelecer o equilíbrio da relação, fragilizava-o, sentindo-se humilhado e aniquilado perante ela. Uma mulher divinizada pela posição superior que ocupa, devido à imposição pelo silêncio, que torna inalcançável aquilo que realmente pensa, ou é, e lhe confere poder. Face a tal situação, Paulo sentia-a mais distante e temia perdê-la, o que fazia com que ele a amasse mais intensamente.

Sandra parece rejeitar as situações de maior emotividade como a declaração de um homem apaixonado. Deste modo, rejeita a fotografia de Paulo ou a permanência num lugar onde a música, que se ouve, mexe com as emoções. Assim, Paulo refere a amargura no ato de união espiritual, sentindo a união profunda com o outro “eu” como algo um pouco doloroso:

“quando uma guitarra lançou o seu lamento profundo (...) E uma súbita amargura desceu-me até à mão que apertava a tua que se apertou na minha. Unidos num destino comum, pensei. (...) e para sempre.” (CS, p.148).

Durante a audição noturna da música, Paulo sente que a sua união com Sandra é verdadeira e para sempre. Paulo sente um fluxo de sentimentos derivados de uma

música triste e emotiva. Está deslumbrado pela música ouvida no silêncio uníssono de todos e junto à mulher amada, cuja mão tem apertada.

Não obstante, Paulo não consegue acabar de ouvir a Serenata, porque Sandra cansa-se de tanto sentimentalismo, e decide ir para casa, quebrando qualquer deslumbramento que Paulo pudesse estar a sentir. A atitude fria e distante de Sandra leva à incapacidade de demonstração de amor mútuo, onde apenas o seu sorriso os volta a unir quando se despede:

“O largo compacto de gente escutava connosco em silêncio. [...] Desculpa (...) mas isto que é que me pode dizer? E é tão fatigante. Mas não precisas de vir comigo, vou perfeitamente sozinha” (CS, p.148); “acompanho-te (...) E no teu rosto firme houve uma crispação de recusa – que tolice, disseste [...] já do lado de dentro tiveste um sorriso para te perdoar. Fiquei ali o tempo que levasses até entrar em casa e com uma inconfessável esperança de que ainda assomasses à janela. Não te vi mais.” (CS, p.149).

Por um lado, um Paulo sentimental e apegado a Sandra, levando-a a casa e esperando um último adeus à janela para o avisar que já entrou, que está bem, que o quer ver uma última vez. Por outro lado, uma Sandra fria e desapegada, que prefere ir sozinha para casa a continuar num sítio com Paulo, onde se vive uma situação de grande emotividade. A emoção é vivida por quem é capaz de sentir o “lamento profundo” da guitarra e não opor resistência à revelação do seu “eu” íntimo, quem resiste cansa-se, que é o caso de Sandra.

Paulo tenta ouvir a Serenata até ao fim agora, que Sandra já não está, mas não sabe se consegue, porque, tal como sucede quando ela é viva, não faz sentido ouvir a música estando sozinho:

“Penso em ti mas tu não vens, como ouvir sem ti ao pé? É uma música de um prazer que não devia haver na sua dolência melancolia. Vem nela uma amargura terna do que passou, de um lugar incerto, talvez de uma

tarde no jardim à beira-rio onde estivéssemos os dois em silêncio” (CS, p.150).

A audição dessa música tão emotiva é um momento de comunhão, de união nessa dimensão invisível que a engloba. Paulo precisa de senti-la com ele, de deixar fluir os seus sentimentos, os quais já não podem ser inibidos por Sandra morta. Durante a audição sentida da Serenata, recorda a comunhão das suas almas em silêncio e sente o prazer da presentificação dessa união, mas também a melancolia, a amargura e a dor do passado que já não volta.

Paulo menciona o facto de ela ter sido sempre insensível à sua sensibilidade já antes de estarem juntos, pois ela considerava isso uma infantilidade. Relata, por exemplo, o episódio em que ele lhe oferece uma fotografia sua, mas ela não a aceita. Apesar de não lhe expressar o que o fazia sentir a sua frieza geométrica, Paulo revolviasse em sofrimento no seu interior e sentia-se, de algum modo, inferior pelo que se escondia, em silêncio, daquela mulher divina e inalcançável quando ainda era um amor platónico:

“Sempre tiveste a medida exacta das coisas onde não havia calor nenhum como numa geometria. Passavas por sobre mim e eu ficava para trás, enrolado no meu sofrimento. Lembro-me quando recusaste a minha fotografia (...) e fiquei com ela na mão, humilhado, transtornado [...] nunca falámos nisso nem em nada de ti que me magoasse. Porque a nossa vida começou apenas quando me disseste sim, podemos experimentar. Ou quando me disseste também te amo e conheci enfim o teu corpo terno. Mas agora a vida volta-me inteira, mesmo no que houve aí de mais sombrio, antes da nossa história em comum e que foi bela até à tua morte. Tantas vezes que aí vou dar e suspendo essa beleza com a humilhação. É uma humilhação muito funda porque vem do alto da tua perfeição, da distância enorme a que eu a via. E há um prazer venenoso em ver-me aí como quem aceita um castigo divino ou o martírio da sua submissão e havia em ti divindade bastante para estar certo o que me doesse” (CS, pp.62-63).

Paulo sentia-se sempre humilhado e ridicularizado por ela cada vez que abria o seu coração em qualquer demonstração de afeto.

A frieza de Sandra, quando apenas se conheciam e não namoravam, magoava e humilhava Paulo, mas, agora, Paulo recorda tudo de Sandra, mesmo antes da sua história de amor se iniciar. Paulo recorda este momento de humilhação, porque ela já existia para ele. Quer recordá-la por inteiro, quando já a amava sem a conhecer:

“Tudo isto é lamentável e triste, vale a pena recordá-lo? Mas talvez assim eu purifique todo o passado e tu fiques perfeita na minha memória de ti” (CS, p.63).

Neste momento, ela ainda era mística e o real do seu ser pertencia apenas ao imaginário de Paulo, tal como acontece agora, podendo Paulo transformar as emoções passadas pela catarse da memória. O protagonista pensa que, talvez, consiga tornar as más vivências em algo bom ao recordá-las, pois pode reconstruí-las e, por este motivo, sentir-se melhor.

Antes de namorarem, ela tinha um companheiro que a tornava alegre e, segundo Paulo, parecia merecê-la mais do que ele:

“como me era difícil ver-te com esse companheiro a teu lado e tu renascida para uma alegria que nunca te conheci” (CS, p.63); “me doía (...) porque ele te merecia e eu não [...] Íeis a transbordar de alegria, sobretudo tu (...) E não sei por que perversão convenci-me de que me tínheis visto e ríeis da minha condição de beato ou de atrasado mental” (CS, p.64).

Paulo sofria ao vê-la com outro e tornava-se inseguro. Não sabe se foi Sandra que quis deixá-lo, mas prefere pensar que sim, para não se sentir apenas como um apoio para o desgosto amoroso de Sandra, e para poder pensar que o seu amor vinha de sempre, de uma eternidade, existindo antes do início e depois do fim:

“quando me disseste sim (...) talvez quisesses recompor-te em mim do teu desgosto. [...] Prefiro pensar que foste tu porque estávamos prometidos um ao outro desde toda a eternidade, como é próprio de um grande amor. (...) o nosso encontro (...) aconteceu no eterno (...) nunca to disse (...) para não franzires a testa (...) e chamares-me infantil” (CS, p.65).

Estas ideias esconde-as de Sandra, que as reprova, parecendo-lhe uma infantilidade.

Paulo fica preso ao imaginário da paixão inicial que sente, quando ambos ainda não se conhecem bem e hesitam, especialmente Paulo, que não age, na sua insegurança, por medo de errar:

“tive sempre tanto medo de te tocar, de dizer o que não coubesse na perfeição de ti. Criei-te na legenda e no fantástico que o dia a dia ia arrefecendo na naturalidade de sermos. Mas é aí que tu perduras depois da tua morte e é aí que me apareces” (CS, p.65).

Após a morte, Sandra volta a ser para Paulo como no princípio, altura em que ele não sabe como ser quando está com ela, devido à sua insegurança perante uma figura de uma mulher divina, perfeita que ainda sente tão distante, porque desconhecida e idealizada. Paulo fica preso ao momento inicial de quando se apaixona, à imagem irreal que cria na sua mente de um “tu” que ainda desconhece. Fica preso a essa imagem fixa que, posteriormente, desaparece quando começam a conhecer-se. Fica preso a essa imagem do “tu” que ainda não lhe pertence, esse “tu” que ainda não está unido ao seu “eu” pelo que se gera uma obsessão por possuir o outro. O não conhecer o outro provoca uma contenção no “eu” que não age naturalmente e se contém, sem se mostrar quem é realmente, por medo de poder ser ridículo e não conseguir o que deseja. Esta contenção abre um espaço para o imaginário, onde tem lugar a idealização que inventa apenas uma imagem irreal do “eu” e do “tu”. Assim, cresce uma expectativa antes do início da relação com uma intensidade de emoções que conduzem a um desejo obsessivo da posse deste “tu” ideal.

Paulo fica preso a este imaginário que idealiza a relação e a torna obsessiva, e não ao tempo em que a materializa e a torna real:

“tu olhavas os campos verdes com o ar sério e um pouco distante que sempre te conheci. E eu olhava-te em silêncio, perturbado ainda de que fosses real. Porque levou tempo que o fosses. Criava a tua realidade cada vez que te amava mas pouco depois recuperavas o teu mistério e impossível. E é onde agora te vejo, sempre, quando te penso. Podia pensar-te lembrar-te (...) quando (...) a materialidade que te pertencia. Nunca me lembro, estou cego para te ver assim. E o que flutua à minha volta é a tua irreabilidade para te amar como nunca te amei.” (CS, p.152); “Tudo se agrava agora porque sei que jamais voltarei a ver-te. (...) Nunca mais” (CS, pp.152-153).

Paulo fica preso a uma imagem de uma mulher impossível que causa um sentimento irreal, como numa paixão não consumada. A sensação de não poder voltar a vê-la, da separação definitiva, magnifica o amor que Paulo sente. O facto de Sandra já não existir, de já não viver, exagera e apenas realça que viveu junto a ela e que gostou, recriando-a, no seu imaginário numa perfeição irreal, pois já não a pode amar para a tornar real e quebrar esse mistério que o perturba.

Paulo não recorda Sandra nos maus momentos por que passaram. Esses transformam-se em perfeição, para um protagonista encantado, porque vive a obsessão da paixão pela mulher amada, que idealiza, por já não estar viva:

“te não lembro nunca nas horas difíceis da tua irritação, da tua rispidez fina cortante” (CS, p.48); “Podia ao menos lembrar-te nos momentos difíceis da tua aspereza ou talvez de quando começaste a envelhecer. Mas não. A tua ira fina com uma ruga na face (...) é ainda um motivo para te transfigurares e eu ficar paralisado de um terrível encantamento [...] E o teu envelhecimento não me é possível lembrá-lo. Porque tu foste de mundo incorruptível onde o tempo não passa e é aí que tu moras no eterno de ti” (CS, pp. 86-87).

Para Paulo, Sandra é “obsessão”, “encantamento”, “emoção” (CS. p.35), “fascinação”, “irrealidade”, “comoção”, “êxtase” (CS, p.36), e uma “imagem obsessiva”, “fluida e intensa” (CS, p.37). Sandra é apresentada assim logo na Carta I, resumindo os seus sentimentos por ela nestas palavras desde o início. Por esta razão, Paulo volta a estar com ela depois da morte. Ela não desaparece depois de falecer, pelo contrário, a sua presença torna-se constante:

“como é bom estares aqui comigo. E falar-te. E escrever-te. E ver-te. Voltarei ainda a amar-te? Voltará o impossível de ti quando eu o evocar?” (CS, p.39).

Paulo volta a estar com ela na sua imaginação. Fala-lhe, dizendo tudo aquilo que ela podia reprimir. Escreve-lhe cartas que ela já não vai receber. Vê-a apenas na sua mente. É tudo diferente. Interroga-se se ainda conseguirá voltar a amá-la, se haverá a possibilidade de alcançar o seu intocável.

Volta a repetir que os sentimentos muito intensos, que sentia com a presença de Sandra, não os volta a ter ao olhar para uma fotografia dela, e que a memória do seu corpo também não é nas fotografias que surge mais intensa. Sandra aparece com mais intensidade no imaginário ou nos sonhos, onde se desperta o sentir mais profundo do imenso prazer que o transcende na intimidade com ela, voltando a reviver certas emoções com ela:

“é raro procurar-te nas tuas fotografias (...) Porque elas não têm a intensidade maior de te ver. Mesmo a memória do teu corpo gentil raro me lembra onde mais se cumpriu. E quase só em sonho isso acontece. Porque esse prazer é de mais. Levo até ele a carga imensa da tua maravilha e sinto que não sou bastante para a suportar. Assim sempre te ameie como numa profanação da tua divindade. E mesmo quando com o tempo o que era em ti divino se humanizava mais e eu amava apenas o teu corpo real, não é fácil imaginá-lo hoje à distância de vertigem a que te vejo. A paixão que se gastou e tinha quase outro nome, recompõe-se-me logo no intocável do imaginário. Quando eras quase humana, eu sentia estupidamente o desejo de te destruir para que tudo em mim se

cumprisse e eu enfim sossegasse. [...] é essa verdade final que por vezes parece ser o nosso amor por inteiro. [...] em mim não há agora paixão, com esse ou outro nome, porque há só o encantamento terno e triste. Um enorme prazer magoado de te ver por sobre a morte.” (CS, pp.87-88).

Ao recordar Sandra, vem-lhe à memória o ato amoroso que é onde o seu corpo mais se cumpriu, mas não lhe é fácil recordá-lo fisicamente, referindo apenas a sua gentileza e rareza e não características físicas que permitam visualizá-la. Pensa na sensação de prazer transcendental vivida no ato amoroso, o qual sente como uma profanação do que de divino em Sandra há. Paulo vê Sandra como algo divino no momento da paixão em que a idealiza. Por este motivo, tocar no seu corpo, realizando o ato amoroso, é um sacrilégio, como se violasse algo sagrado.

Ao tocar no intocável, humaniza-a, porque a torna real, deixando de idealizá-la. Isto leva a paixão a gastar-se no convívio do dia-a-dia, a desaparecer, destruindo a sua divindade. A divindade de Sandra é uma imagem fixa, irreal e obsessiva do outro que o cativa e ao qual não tem acesso, por isso, faz parte do imaginário. Sandra é divinizada quando Paulo se apaixona por ela na juventude, e depois na morte. Regressa, assim, a imagem divina do início da sua relação. Contudo, não regressa a paixão após a sua morte. Já não há a irrequietude da expectativa de a tomar fisicamente para cumprir o seu amor, devido à presença da morte. A idealização da mulher liga-se ao sofrimento. O imaginário que idealiza choca com a realidade da sua morte, impedindo qualquer possibilidade de que o idealizado vá corresponder ao real. No imaginário, existe o doce encantamento acompanhado de tristeza e um prazer doloroso por ela estar morta.

Paulo tem a sensação de não a ter amado o suficiente, distraído com o quotidiano, explicando como se banaliza a divindade do ser que se ama ao poder tocá-lo ou vê-lo existir a seu lado cada dia. É na ausência de Sandra, deixando de ter acesso ao seu corpo, ou sem olhar uma fotografia, que, finalmente, a consegue “ver”, sentindo a presença do incrível da mulher amada que o emociona:

“Nunca te amei bastante, penso. (...) Havia o quotidiano de eu saber o teu corpo e a sua materialidade que mo não deixava ver. E é só agora que eu posso vê-lo nas linhas do seu voo (...) Nesse quotidiano fácil, eu

entrava nele, esquecido do seu fulgor, do impossível de ser real e assim desperdiçava o mais incrível de ti. [...] De toda a tragédia que foi o teu fim, tu ressuscitaste e és agora a presença iluminada de ti. Há o teu ser profundo que não morre nem envelhece. E é só o que posso relembrar do que foste. Imagem esquiva, flutuante de névoa que só no dizê-la se torna logo real. [...] tuas fotografias (...) tenho de deixar de olhá-las para recuperar o que mais me emociona e se parece mais contigo.” (CS, pp.88-89).

Paulo dá mais importância a Sandra depois de morrer. Agora, que o seu corpo pereceu, vê-a melhor do que quando esta existia, dá mais valor ao seu ser eterno, que não envelhece, e que ressuscita imaterializado em Paulo.

Ele sente Sandra mais presente e ama-a mais que nunca após a sua morte, pois a sua materialidade não o distrai:

“ter tu e eu a vida inteira para nós. Sobretudo o sinto agora, talvez porque a tua morte te torna mais presente no irreal e imutável e absoluto de ti [...] fantástico da tua presença em mim. Porque é sobretudo aí que eu te sei amar. E te sei ver no que ficaste a ser para mim. A tua imagem fora do tempo e quase sem voz. [...] Lembro-me de quando às vezes te olhava na realidade material da tua face até aos poros, às tintas do teu enfeite e eu tinha quase de fechar os olhos para te restituir à tua verdade interior. Penso que talvez por isso eu te amo agora como nunca te terei amado” (CS, p.80).

Quando Sandra era viva, a aparência do corpo escondia a verdade do íntimo do seu ser, que Paulo amava e era obrigado a esforçar-se para o encontrar naquilo que estava além da imagem física que observava, no interior da existência física da mulher. Ao recordar Sandra, já não existe o corpo, revelando-se sempre e somente a verdade da sua essência. Assim sendo, no presente, ele ama a imagem “moral” idealizada da mulher, o seu ser imaterializado, que existe na fantasia do seu imaginário eternamente. O amor de Paulo e Sandra após a morte desta, apesar de ser mental, tem uma componente física. Isto, porque Paulo não perde o desejo da união com o outro, a qual é recordada através do ato

amoroso, uma situação tão desejada e ansiada que é (re)vivida, também, através da mente.

Por vezes, Paulo narra, do princípio ao fim, o ato amoroso com Sandra. A narração não é interrompida por nenhuma palavra ou frase, pois Paulo fica imerso e confortável, nesse pensamento, devido à intensidade daquilo que está a contar, sem divagar, nem por um instante, noutra assunto do passado ou numa descrição da paisagem presente. Fica, completamente, envolvido na situação narrada, sentindo um forte desejo de continuar lá. Paulo descreve os sentimentos que afloram nele, através de uma ação pouco pormenorizada de movimento leve, doce e amoroso, concentrando-se nesses momentos em que um olhar, ou um simples toque, ou um observar que percorre o corpo do outro e, concomitantemente, a alma desse corpo, o fazem transbordar de emoções. É um momento cheio de doçura, mas contado de uma forma contida:

“mudavas de vestido, este calor. E o calor reentrou-me no sangue, as minhas mãos ajudaram-te a despir e na palma da minha mão direita assentei o teu corpo terno e ergui-o e estendi-o na cama. E era terno e doce na sua alvura infantil, breve e luminoso na penumbra do quarto. Deito-me ao teu lado, percorro-o de leve no susto de o quebrar. Porque eras tão frágil. Os seios que despontam, a tua face, o longo das tuas pernas. Estendo-me sobre ti e dóceis apartam-se. E é horrível de um prazer fundo subtil, querida Sandra, entrar em ti, como é possível que isso aconteça? Em ti, no recôndito de ti, no íntimo inatingível da tua pessoa. No mais oculto e indesvendável de quem és. E eu sou aí o espraído e impetuoso e o derramado de mim no côncavo do teu ser recluso. Depois deslassamo-nos, estendo-me de novo a teu lado, tu olhas-me breve e sorris” (CS, pp. 52-53).

O protagonista toma tudo o que o “tu” tem de mais escondido e mais resguardado, que lhe é revelado perante aquele ato transcendental de entrega da mulher. É uma ação profunda onde o “eu” toma posse de um “tu”, unindo-se o “eu” do protagonista ao “eu” do “tu” que ama, porque “um «tu» é um «eu» que estamos vendo em alguém” (IMC, p.70).

Assim, Paulo torna-se mais dominante face a uma mulher que se lhe submete, entregando-se por inteiro, em corpo e alma, no ato amoroso. É Paulo que leva o seu poder de sedução, a força que o habita, a desnudar a doçura do corpo feminino, submisso, que se apresenta diante dele. Esta autoridade do protagonista vergiliano no ato amoroso contrasta com a sua personalidade dentro da relação amorosa. No tipo de relação sentimental que costuma ter com o feminino, ele é o submisso; e a mulher forte é quem parece dirigir. Mas quando se trata do ato sexual é ao contrário. Ele comanda e a mulher quebra essa aparência fria, forte e decidida para ser tornar submissa, doce e delicada. Esta troca de papéis causa-lhe receio e certa estranheza. O protagonista tem o comando, por isso, pode ferir o outro por poder possuir o inatingível, oculto e indesvendável do feminino. Por conseguinte, inicialmente, na narração do episódio, Paulo parece ter quase medo de tocá-la como se a pudesse partir e quebrar o encanto da união, tocando, levemente, nessa mulher muito frágil, que ama, e que se deixa seduzir por ele. A responsabilização da mulher amada, que lhe confia o seu corpo, provoca uma certa contenção, inicialmente. Depois, aquando da união desse corpo frágil com o seu próprio corpo, do seu “eu” com o “eu” do “tu” que ama, ele torna-se mais lançado, arrebatador e feroso, na penetração do mais íntimo da mulher, que apresenta uma doçura permanente ao longo de todo o ato amoroso.

Dos poucos momentos em que o protagonista descreve a mulher a sorrir é no final do ato amoroso. Sandra é descrita com uma expressão séria, grave, triste, sem riso:

“Mas nunca te vi rir. Um riso aberto transbordante, maior do que tu. Séria e triste talvez. Ou não bem isso. Séria grave como quem não teve tempo de se alegrar e cedo a vida marcou.” (CS, p.127); “me fitaste com o teu olhar triste e um pouco crispado” (CS, p.145); “Soube-o ao longo de toda a nossa vida, da seriedade terrível que punhas em tudo e onde não sabias o que é de facto a diversão, decerto porque não houve adolescência em ti. [...] reconheço a adolescente que nunca foste e a adulta que ficaste sendo até à morte. Porque ao longo dos anos nada mudou em ti, excepto um pouco nos teus cabelos e na tua face” (CS, p.146).

A essência de Sandra nunca mudou, apenas o seu aspeto físico. Sandra foi sempre séria, um adulto. Talvez, por isso, Paulo queira rasgar esse sorriso na face de Sandra e sentir-se triunfal, um sorriso no final do ato amoroso que demonstre alegria e felicidade por estar com ele. Sandra é uma mulher rígida que sorri pouco, mas Paulo fala desse sorriso no final de cada ato amoroso, pois é um momento em que Sandra quebra, se submete e se entrega ao masculino, soltando-se dessa rigidez aquando da união com o outro.

O sorriso da filha, parecido com o de Sandra, fá-lo lembrar a mulher:

“ela então teve um ligeiro sorriso e subitamente exististe nesse sorriso. Eras tu, querida, eu nunca tinha reparado que o teu sorriso existisse nela. Sorriso breve, ar absorto (...) decerto porque tu raramente quebravas na tua maneira mais rígida de seres” (CS, pp.74-75).

O facto de Sandra nunca rir torna o seu sorriso muito mais valioso e significativo, mostrando um lado escondido do seu ser ao qual o protagonista é o único que tem acesso. É um sinal de felicidade por se unir a Paulo, demonstrando que o ama. Assim sendo, a posse do oculto, o atingir do inatingível ou o desvendar o indesvendável, que dão poder a Paulo e produzem nele um prazer profundo. O protagonista sente-se unir ao corpo e à alma do “eu” de Sandra, no ato amoroso, provocando-lhe uma incredulidade como se de uma impossibilidade se tratasse. Por conseguinte, ele interroga-se sobre como é possível ele poder entrar no mais recôndito da mulher, transferindo para o ato amoroso uma grandiosidade inexplicável.

Na Carta III, volta a referir o ato amoroso em que a descrição se assemelha à anterior, repetindo-se, em primeiro lugar, o toque tenso e fogo, mas controlado e suave no corpo feminino. A mulher é descrita com o corpo frio, mesmo estando viva, e ele com o corpo quente, associando, outra vez, o calor nele ao ato amoroso. O protagonista relata o calor que lhe entra no sangue ou que cresce no seu corpo ao estar com Sandra na intimidade, o que denota a fogueira do desejo da união. Um corpo quente, sensível à vida, que se cumpre. Volta a ser ele o agente nesta situação íntima, sendo ele quem toma a iniciativa, e a mulher entrega-se. Ela cede humilde e amorosamente, enquanto ele percorre o corpo feminino com a sua mão de modo leve e lento. Em segundo lugar, a evocação à “querida Sandra”, logo após mencionar um

prazer muito intenso, quase difícil de suportar pelo seu transcendente, e referido como um “horrível” ou “terrível” milagre. E, por último, o sorriso da mulher que o olha, num tom de aprovação, de aceitação e entrega perante a união feliz, também para ela:

“em noites frias encostavas-te a mim, o teu corpo friorento ajustado à cova do meu calor. Mas às vezes o calor crescia em mim e eu tocava-te no teu sono para te acordar sem te acordar, não sei. E tu acordavas realmente [...] rolavas devagar sobre ti e eu sentia o teu braço à roda do pescoço, a minha mão crispada mas suave pelo teu corpo, no interior do pijama o teu corpo, e eu despia-te devagar e o milagre terrível acontecia como se só acontecesse. Querida Sandra. Dizer o teu corpo de infância, os teus seios breves, o lugar do nosso encontro no inacessível da vida, o teu pequeno grito quando o encontrávamos. E a lassidão final – como te amo. E tu sorrires no sorriso que não vejo e todavia sinto na tua mão pela minha face” (CS, pp.66-67).

O ato amoroso é visto como um milagre, porque o protagonista acede, atinge e desvenda o oculto do feminino, unindo-se o homem, docemente, com o mais íntimo dessa mulher frágil que se entrega. A relação sexual com a mulher é emotiva e plena, e realizava-o por completo:

“mesmo quando te amei na intimidade do teu corpo, amava-te com uma emoção que me preenchia todo e multiplicava em ti o meu prazer. E nada ficava em mim que se não cumprisse nele” (CS, pp.80-81).

Em *Cartas a Sandra*, há uma relação afetiva, de união entre o protagonista e a mulher, um amor que se sente correspondido nas relações mais íntimas. Não é um ato de posse como em narrações de outros romances, onde parece não existir uma relação afetiva entre o protagonista e as mulheres com quem mantém relações sexuais.

Na carta VI, a narração é quase só de Paulo com Sandra, procurando a intimidade, seja isso em sonho, em imaginação ou em memória. Deita-se à noite e, levando a mão ao outro lado da cama, pode ainda sentir a mulher. Lembra-se de situações vividas com ela no íntimo para passar, posteriormente, ao sonho ou

imaginário da relação completa, perfeita. Começa por referir a questão da falta de desejo. O protagonista fala, agora, do ato amoroso com Sandra, de uma maneira mais fria, com um tom muito menos amoroso quanto à atitude da mulher. Tal como aparece nos outros romance. Mas não existia neste romance até chegarmos a esta carta:

“não te moveste [...] nesse instante cruzaram-se-me na memória os teus modos de dizer que não. [...] E dizias simplesmente não tenho disposição, compreende. E eu resvalava sobre mim desencantado. Mas de outras vezes bastava tocar-te com intenção declarada e baixavas arrebatadamente as calças do pijama, a blusa, e sem uma palavra oferecias-te funcional. E eu ficava tão sem saber. Porque eu não podia dizer-te assim não. Desinteressada e por favor para despachares, não. Uma vez disse-to e ficaste furiosa, talvez humilhada” (CS, p.98).

Paulo sente-se desencantado, desiludido e irritado aquando da rejeição por parte da mulher e só se sente humilhado quando Sandra parece não ter vontade de estar com ele, estando ausente na intimidade. Porém, ao ser rejeitada, Sandra zanga-se e talvez se sinta humilhada.

Paulo descreve assim uma situação de um ato sexual muito frio, como se ela não o amasse:

“a tua anca fina acompanhava o movimento num mecânico balancear. E aí estanquei no ridículo de mim. Porque páras? E eu continuei (...) E não havia triunfo no meu disparo e apenas uma espécie de onanismo horrível, contigo a ver. Como no amor com uma *fille de joie*, que é uma variante da masturbação. E imediatamente levantaste-te, fizeste as abluções e voltaste-te a deitar para logo adormeceres. [...] é humilhante relembra-lo. Eu tive uma palavra humilde de ressentimento, que querias mais? disseste. Que me amasses colaborasses. Mas não se pode amar quando se quer, como tu dizes” (CS, p.99).

A falta de interesse e o mecanismo de Sandra fazem com que Paulo sinta que o ato amoroso com a mulher amada é um ato em solitário, sentindo-se humilhado com essa

falta de amor e com a frieza de Sandra. Ela explica que lhe faz a vontade, que se lhe entrega, porque ele se irrita ao ser rejeitado e insiste. Ao contrário dela que adormece furiosa.

Sandra não o consegue amar sempre, e Paulo desorientado não sabe distinguir quando ela quer ou não:

“Como saber quando não queres? perguntei. (...) não me apetece (...) Mas tu insistes irritas-te e como queres que eu reaja?” (CS, p.99).

De certa maneira, ao aceder ao ato amoroso com Paulo mecanicamente é uma forma de rejeição e Paulo sente que não há uma união milagrosa de dois “eus”, apenas a entrega de um corpo com o seu ser ausente. Aquilo que fascina Paulo não é a posse do corpo da mulher amada, mas a união com o ser dessa mulher, o que há de imutável nela, através do ato amoroso:

“ao lembrar-te ou quando estás aqui comigo, o que me aparece é o imutável do teu ser, reflectido na beleza que foi tua, o incrível da graça de que um deus te investiu quando te entregou à vida” (CS, p.67).

Após a morte, Paulo é capaz de sentir o imutável do ser de Sandra que existe na vida terrena e para lá dela.

O protagonista continua a narrar vários episódios ao falar das restrições de Sandra, como, por exemplo, não querer que ele faça comentários obscenos, nem que seja violento:

“amarmo-nos com uma intensidade terrível [...] Levantaste-te para as tuas abluções mas disseste-me ainda – nunca mais digas isso. [...] outra vez, (...) o amor (...) traz em si a violência da destruição (...) A aniquilação mútua para que nada reste de nós na dádiva ao filho a nascer. [...] houve um momento em que me tomou uma violência assassina” (CS, p.100); “tu gritaste não, não! E depois em voz já abafada vampirismo não (...) Devo ter-me sentido desarmado humilhado (...)”

como podia eu destruir-te? (...) Devo ter-me calado convulsionado na minha incompreensível insânia” (CS, p.101).

Sandra aparece sempre mais contida; mesmo na intimidade, nem tudo é permitido, impõe barreiras. A contenção de Sandra aumenta a violência de Paulo no ato amoroso. Vergílio Ferreira afirma que “O erotismo é uma violência e que vive da violência. Mas a violência só se exerce no seu máximo, se é máxima a resistência que se lhe opõe. E é por isso que a mulher fácil pouco excita [...] A sexualidade mais intensa é a que se anuncia na mulher que mais intensamente na aparência a recusa” (IMC, p.168). Paulo trata a violência como uma tentativa louca de possuir a mulher amada na sua totalidade, dominá-la, destruí-la, talvez, para aniquilar a sua imagem exterior e chegar ao seu interior, ao seu “eu” íntimo. Paulo sente-se humilhado novamente, porque a mulher que ama rejeita a sua instinta e incompreensível violência.

Vergílio Ferreira relaciona a crescente violência no ato amoroso ao erotismo, que existe com a mulher que resiste, no seu pudor, à revelação da sua intimidade, inicialmente: “O erotismo é um acto de violência [...] através da violação de um segredo, da revelação total do mais secreto do pudor. (...) o limite que se procura é a *pessoa* que está atrás do segredo, que o possui, em função da qual esse segredo existe. [...] Revelado o segredo, há a ilusão de que o «tu» se atingiu, mas o que dele se atinge é só a exterioridade. O «tu» perturba-se talvez, porque o seu domínio secreto deixou de o ser. Mas é só na medida em que violando a propriedade se viola o proprietário, que esse «tu» foi atingido. (...) não é a propriedade que se procura atingir mas o seu dono” (IMC, p.174). Há a presença do erotismo na obra de Vergílio Ferreira onde cenas do ato sexual entre o protagonista e as suas amantes frias ou que resistem são narradas sempre com certa violência. O protagonista demonstra-se agressivo, brota-lhe uma raiva, de certo modo inexplicável, que vem do seu íntimo para descobrir o feminino, através do ato amoroso. Nesse ato, a mulher parece resistir, não querer, não desejá-lo, e o protagonista força a resistência provocada pelo pudor, acabando a mulher por se entregar. A violência, no ato amoroso, reside, assim, no erotismo causado por uma mulher que deseja ser amada, mas resiste ao homem, aumentando o desejo nele e provocando o toque com uma energia irada para a fazer sua.

O que seduz Paulo é o erotismo de uma mulher, que mantém uma distância e que se nega a entregar-se, mas que, finalmente, após “uma lenta súplica de preparação” (CS, p.123), deixa de resistir. Paulo não é seduzido pela imagem do corpo nu de Sandra, mas pela sensação de conquista, de descoberta do corpo proibido da mulher reservada, amada, que lhe revela a sua intimidade ardente. Por conseguinte, não é o corpo que o faz estremecer, é a revelação do ser escondido que há nesse corpo. No entanto, Paulo parece nunca alcançar a revelação total desse ser que ama, e que parece sempre retrair-se pela sombra do pecado:

“É a sedução do teu corpo franzino e uma certa proibição de to tocar. Porque nunca realmente deixou de haver uma certa proibição de te amar toda na profundidade de ti. Não era a possibilidade de te tocar a tua pessoa que é o que há de mais reservado em toda a gente, mesmo num amor total, mas simplesmente a intimidade aberta de revelação ardente. [...] Tu despias-te naturalmente diante de mim, que tudo estava certo porque te não via. Mas bastava que eu olhasse com intenção a tua nudez (...) revelava tudo, para logo te sentir despida e num certo mal-estar. (...) em toda a vida houve assim uma distância entre nós que nunca pude transpor” (CS, p.123).

Paulo pensa que ele e Sandra nunca se amaram sem barreiras, havendo sempre um obstáculo para uma revelação completa um ao outro e não existindo nunca uma união profundamente amorosa entre os dois:

“se a transpunha era num certo estado de inocência em que o pecado era invisível (...) bastava o primeiro indício de que a inocência se arredara para que o seu espaço se preenchesse de proibição. (...) É por isso que nunca nos amámos em total e clara revelação, penso agora. (...) Sei *de cor* o teu corpo, mas (...) não quando profundamente o amei. Mas quando foi que eu mais te amei? e de súbito lembro-me de que foi quando te perdi ao recusares a minha fotografia e separaste do meu o teu destino. É horrível voltar a escrever isto, deixa-me ter prazer na minha humilhação” (CS, p.124).

Quanto mais inacessível Paulo a sente, mais cresce o sentimento de sedução do inalcançável e a obsessão de a amar. A imagem de uma Sandra ainda desconhecida, por desvendar, misteriosa, que o rejeita, manifesta um erotismo elevado em Paulo, provocando um maior prazer ao pensar nela, apesar de a humilhação por ser rejeitado. Talvez, porque, ao Sandra ter sido sua posteriormente, esta rejeição faça parte da resistência à entrega no amor. Daí, Paulo associar esse prazer, derivado da rejeição onde ela ainda não se materializou e é idealizada, ao momento em que nutriu um amor mais profundo por ela.

O protagonista deseja intensa e violentamente a revelação do mais secreto e íntimo da mulher, do “eu” desse “tu”, desse corpo que quer agarrar. Porém, parece que o protagonista não atingirá nunca o “eu” feminino. Nas suas relações amorosas, tenta chegar ao mais íntimo dessas personagens femininas, mas é apenas no ato amoroso que assistimos a uma aparente ou momentânea revelação do “eu” desse “tu” que possui. É o encontrar o “eu” enigmático do ser amado que prende o protagonista e não a posse de um corpo. Segundo Vergílio Ferreira, “O acesso ao «tu» de outrem que em todas as relações com os outros buscamos – e esse é, como direi talvez, o enigma do amor” (IMC, p.75). Repetidamente, só consegue alcançar o corpo, a exterioridade do outro e não a ansiada interioridade da pessoa que quer possuir. Em *Cartas a Sandra*, parece conseguir, às vezes, unir-se ao “eu” de Sandra, mas, talvez, isso suceda apenas no seu imaginário.

Há o desejo de vencer a solidão pela união do “eu” da mulher com o “eu” do homem. Vergílio Ferreira explica ainda que “Se magoarmos esse corpo, há alguém que se queixa *nele*; se lhe dermos prazer, há alguém que manifesta senti-lo. Esse alguém está *lá* e no entanto não está. E tanto não está, que quando o corpo morrer nada desse alguém permanece. O acto amoroso persegue esse alguém [...] Revelado todo o «tu», ele ficou ainda por *desvelar* (Levinas), por aparecer, por mostrar-se em toda a sua luz. O acto amoroso é assim a absurda tentativa de reduzir um «tu» a um «eu», de nos situarmos no íntimo dele para o sermos dele para nós, como nós o estamos sendo de nós para ele [...] O acto amoroso é a tentativa maior de vencer a radical solidão do homem” (IMC, pp.175-176). Em *Cartas a Sandra*, apresentando-se o “tu” aniquilado pela morte, o protagonista parece ser capaz de se sentir unido ao “eu” feminino, mas na solidão inerente à situação de morte.

É nessa solidão que o protagonista continua a tentar unir-se ao “eu” de Sandra através do pensamento. Ele faz uma longa descrição de um ato sexual harmonioso, seguido de um sonho. Desta vez, voltam a amar-se violentamente, e termina com Paulo a acordar sobressaltado. Parece que este relato pertence ao imaginário de Paulo que recorda a mulher ao deitar-se e fantasia com o que poderia ser:

“insinuei a minha mão (...) tu rolaste devagar para mim (...) houve um beijo longo e não disseste na boca não. Era o sinal de que tudo estava comprometido e que o universo entrava dentro de nós e em nós falava a sua voz. Sandra. Há quantos séculos nos não amávamos assim e eu era tão infeliz. Tinha agora um medo imenso de te perder, de que se furtasse ao meu apelo um só cabelo de ti. Há tanto que te esperava, porque só hoje vieste?” (CS, p.101).

Assim, há a referência à diferença do beijo mais cálido de Sandra, aos termos de localização temporal no presente através do “agora” e “hoje”, e ao furtar Sandra ao “apelo” que é o único sítio onde ela permanece no presente. Também há a sensação de que não está com Sandra há muito tempo, como se nunca tivesse estado realmente bem com ela enquanto viva, mas como se houvesse a memória de tal. Paulo demora-se neste relato, sente-se confortável, por fim:

“pela primeira vez que me lembre senti a tua mão (...) a tua boca procurou a minha, a tua língua (...) reconhecidos enfim na nossa verdade da terra, tão precível e eterna, vem, disseste-me. (...) Eu sentia, era um ritmo cósmico, os astros balanceavam no nosso balancear, e havia uma luz a uma distância infinita da nossa procura (...) quanto de ti se me furtava à inquietação desespero. Sandra. Como te amo” (CS, p.102).

O movimento de balancear já não é mecânico, é cósmico, ou seja, é transcendente, superior, avassalador. Há uma sintonia deles com o universo.

Agora, também já não está desencantado ou humilhado, mas inquieto e desesperado com um amor tão grande e controlado pelo cosmos que o desintegra:

“como sofri. Sofrimento bom, uma alegria dorida como uma amargura, choro intenso prazer nas minhas vísceras. Sentíamos enfim uma destruição de nós, do corpo, da alma, o universo inteiro como um punho, distorcidos flagelados, um raio de cima a baixo, fulminados revolteados, um estertor de agonia. E de súbito o vazio, a aniquilação interna do nosso ser, destruída a nossa essência, uma vida inteira esquecida consumida resvalada a um silêncio de um mundo que findou. [...] escutávamos o renascer da vida” (CS, pp.102-103).

Após a união do “eu” com o outro, que o preenche de tal modo que transborda, que o destrói para que possam unir-se, sente-se a desintegrar-se na transcendência do universo. O “eu” é aniquilado para se preencher com o outro. Porém, acaba por sentir o vazio quando o outro se separa. É a realidade do homem que vive em solidão e em que o outro não pode ser nele, tendo o vazio de ser preenchido por ele próprio. Por conseguinte, esse amar-se culmina em lágrimas, numa amargura e na dualidade de um sofrer bom por ter sido aniquilado e ter sentido a transcendência com o outro. O vazio da separação deixa espaço para um renascer interior, silencioso, sem pressa, calmo, que o pacifica.

O protagonista acorda ao terminar o ato amoroso, mas continua a sentir a existência de Sandra:

“Sonhei (...) que nos amávamos de novo com uma intensidade desabrida (...) senti-me incendiado de destruição (...) gritavas (...) talvez (...) do excesso limite dos dois (...) atiraste um grito imenso e eu acordei. [...] Respiravas tranquila, respiravas na pacificação do fim. [...] E se voltasses para mim e sorrisses” (CS, p.104).

Deseja que ela lhe sorria na pacificação final. O sorriso feminino associa-se ao amor correspondido, a uma união estabelecida. No entanto, ainda meio a dormir, meio a sonhar, o protagonista, ao não encontrar a mulher na cama, fica desvairado. Até que se apercebe que está acordado e o desespero para a encontrar se converte numa dor interior que não o deixa acalmar-se; nem chorar para poder sossegar esta sensação de solidão:

“a minha mão imóvel no teu lugar vazio da cama. Desvairado procurei-te (...) Acendi a luz, saltei da cama, disse o teu nome aos berros, onde estás? [...] onde estás? (...) reparei por fim que estava desperto, palpava-me esfregava os olhos. Desperto. Deitei-me de novo, uma convulsão de choro que não vinha e em que eu repousasse. [...] deita-te, sossega. Vai ser um dia difícil, sossega. Sim, vou sossegar. Talvez tenha sorte e te não lembre mais até à noite. Não venhas mais [...] Vê se me esqueces. Por algum tempo. Para um pouco eu serenar” (CS, p.105).

O único modo de se pacificar é não pensar nela, pois pensar ou sonhar com ela provocam-lhe a inquietação da solidão, porque se aniquila para se preencher com ela. De seguida, a realidade preenche-o com o vazio da sua ausência. E, por fim, resta-lhe apenas o sentir-se só. O protagonista não consegue lidar com a solidão para se pacificar, pois o que ele ainda quer é sentir a união. Por conseguinte, pede ao ser de Sandra para não vir ter com ele, e para o esquecer, como se não dependesse da sua vontade esquecê-la, e houvesse uma força que a pudesse fazer desaparecer.

Os seus pensamentos são para satisfazer a necessidade de união. Há uma longa narração dedicada ao ato amoroso em que toda a tensão está num protagonista que, por um lado, se incendeia, enfurece, embrutece, rebenta e, por outro, se reprime, trava o seu impulso, agindo lentamente e hesitando, porque ama e espera a aceitação para cumprir a união. O sorriso feminino volta a ser a chave da união:

“tu lias. Reparei então que tu tinhas uma blusa entreaberta até ao anúncio dos teus seios. E de súbito tomou-me um impulso [...] o seio breve a sua pele fina incendiou-me. Tu nem davas conta de mim (...) Foi quando me tomou uma fúria bruta e travada de te beijar beijar. [...] que estranho. Sabia de cor o teu corpo (...) Mas agora o teu corpo não era esse mas a sua incrível revelação. Misterioso fino ardente. E beijei-te devagar (...) Sabia que podias afastar-me secamente [...] E eu insistia até onde pudesse, devagar e duvidoso. Mas inesperadamente puseste o livro de parte (...) e sorriste. E irreprimivelmente tomei-te [...] e tu sorriste outra vez (...) o teu corpo (...) renasceu na sua beleza esplendor. Eu rebentava

de tensão (...) desapertando-me ao meu impulso terrível. E aproximei-me de ti com medo de te profanar (...) E lentamente em sufocação tu exististe-me como na primeira noite de amor. E agora (...) trespassa-me a memória ardente a vertigem de te amar. Conto-te isto para entenderes, como nunca te pude dizer a violência irrealidade e ternura.” (CS, pp.111-113).

Temos um protagonista sempre a conter-se para desvendar a mulher lentamente e com ternura e a mulher fria que, finalmente, com um aceno de aceitação, indica que quer ser tomada pelo homem. A entrega é como uma revelação misteriosa, pois não se trata da descoberta de um corpo, é descoberta do ser que possui esse corpo. A recordação é tão forte que trespassa o tempo e o protagonista volta a sentir o mesmo que no passado. A memória torna o passado em presente.

Apesar de amar e desejar Sandra ardentemente, o protagonista contém-se e age com humildade para não lhe desagradar. Ele amava muito a mulher e esse amor não acaba com a morte dela. Ao longo da vida, sente muito medo de perder a mulher, cedendo à sua vontade. Mesmo agora, já morta, continua sem querer perdê-la, há uma grande necessidade de estar com ela e chama-a para perto de si insistentemente, como quando se repete um pedido na esperança de que se realize como fruto da insistência. Paulo pensa que, estando com ela, poderá perceber a vida que passou a seu lado, mas que já acabou. Talvez perceber melhor o seu papel na relação amorosa, a sua ligação com os outros. Perceber-se no mundo e dar sentido à sua existência:

“Alguma vez soubeste que eu me reprimia contigo? um certo medo de te desagradar e de te perder, como quando (...) finalmente vieste para mim – sim, podemos experimentar – eu tive um medo horrível de não ser verdade. E foi o que senti pela nossa vida inteira. Amava-te demais, saberás o que isso é? como te amo agora (...) Assim me parece perdido todo o tempo em que não penso em ti, em que sobretudo não me apareces no teu fulgor encantamento. (...) Vem. Vem e demora-te para dares algum sentido à vida que se me esgotou. Fica. E traz contigo o teu deslumbramento para que me dobre de humildade” (CS, p.114).

Por conseguinte, o seu desejo de se entender, de decifrar o mistério da vida, leva-o a querer passar o máximo de tempo com a mulher, agora morta, e todo o tempo que não está com ela parece-lhe uma perda de tempo, pois isso não lhe permite cumprir-se.

3. O “EU” COMO PAI

3.1. A concepção de um filho

Através da descendência que haveria de deixar, o protagonista faz referência a um futuro:

“Estaremos talvez predestinados para repovoar o mundo. Fabricaremos homens que nasçam crianças e cresçam e avancem para o futuro. Fornicaremos dia e noite, dia e noite, encheremos a terra de homens novos” (AB, p.63).

Tal como os olhos “mecânicos” de Águeda, também a forma de conceber um filho é mecânica, filhos fabricados e concebidos sem amor, apenas pelo ato sexual, pela fornicção, frutos do pecado e do prazer. Filhos criados para cumprir um objetivo: a repovoação futura do mundo. Novamente, tudo o que se relaciona com a concepção ou nascimento de um filho é visto de uma forma fria, sem qualquer tipo de sentimento, sem amor.

Ema explica a Jaime que ele e Vanda não podiam criar um filho por não terem uma ligação:

“- Ema! Vanda vai ter um filho. Fui eu que o fiz!
- Oh, você bem sabe que o não fez. Você bem sabe que lhes calhou. [...]
- Não é de nenhum de vocês – diz Ema. [...]
- (...) Havia um silêncio enorme entre vocês. Coitada da criança. Ter de falar pelos três.

Havia um silêncio enorme. O silêncio da fadiga, da raiva, da fadiga” (AB, p.223).

Vanda engravida de Jaime, mas não irão ficar juntos, pois o seu único objetivo era ter um filho, e não ter um filho com Jaime. Entre eles nunca houve mais que uma relação sexual, logo, uma ausência de relação amorosa e daí o silêncio de que fala Ema. É um

silêncio de ausência e não de plenitude. Na relação sentimental, o silêncio pode significar a ausência de relação como vemos em Jaime e Vanda, em *Alegria Breve*, ou a comunhão perfeita entre o homem e a mulher, como em Cláudio e Clara, em *Até ao Fim*. A ausência de relação é tal que a cama de Vanda onde mantinham relações sexuais é considerada um palco:

“É uma cama larga como um palco” (AB, p.226).

Cama onde se representa um papel e nada é verdadeiro, por muito que possa parecê-lo. Há nela a concepção de um filho num total desamor. O intuito da relação de Vanda e Jaime não é a vivência de um amor que resulte na criação de um filho desejado por ambos. Jaime nunca desejou um filho com ela. Por isso, Ema afirma que lhes calha um filho, é algo que simplesmente acontece, não é ele que o faz propositadamente. Assim, não o pode assumir como seu.

3.2. Gravidez procurada

Numa noite em que Jaime vai a casa de Vanda, para terem relações sexuais, Vanda conta a Jaime que está grávida. Jaime recebe, surpreendido, a inesperada notícia, ficando confuso, em choque, sem saber o que fazer. De seguida, interroga-se sobre o futuro:

“Coalhado em surpresa, súbito, em expectativa. Como uma pancada que se espera que comece a doer. [...]”

- Mas tu nunca quiseste um filho. Tantas vezes falámos. Como vou agora reconhecê-lo?” (AB, p.199).

A situação parece difícil. No entanto, Jaime reage segundo a sua nova condição de futuro pai, demonstrando a aceitação da mesma, pelo toque e pelo reconhecimento do seu descendente:

“Instintivamente, pus-lhe a mão no ventre. Deixa-a estar, calei-me.” (AB, p.199).

Pondera reconhecê-lo, mas Vanda rejeita-o como pai de seu filho. Comunica-lhe que o filho é só dela, que se vá embora, que afinal não gosta dele. Informa-o de que não vai pôr o nome de Jaime ao filho, em oposição ao sobrinho, filho de Norma, que se chamará Jaime. A narração da notícia da gravidez contrasta em ambas, como se o sobrinho acabasse por lhe ser mais próximo do que o próprio filho:

“- Vou ter um filho - disse-me Vanda. – Mas não terá nunca o teu nome” (AB, p.45); “É extraordinário, vê tu. Subitamente pensei: vou ter um filho. E tu não estavas presente. Subitamente pensei que ia ser mãe e achei que era verdade” (AB, p.199);

“- E de repente, vê tu – disse Vanda – verifiquei que não gostava de ti. [...]

- Mas como podias tu reconhecê-lo? – pergunta Vanda. – Tu nunca o esperaste.” (p.200)

“- Vai-te – diz-me Vanda.

- Sim. Mas ouve: amanhã falamos [...]

Visto-me de novo, confundido de humilhação. [...] com o rosto de lado, expulsa-me da sua presença, da consciência” (AB, p.201).

Jaime só é conveniente a Vanda para a engravidar e, quando ela o consegue, conta-lhe friamente e desprende-se dele, recusando qualquer responsabilidade que ele queira assumir como pai. Evita conversar sobre isto com ele e elimina-o da sua vida. Jaime sente-se ainda mais baralhado com a situação de ter um filho que não esperava, de não o poder reconhecer. E, sobretudo, porque a mãe do seu filho o expulsa da sua vida, eliminando, assim, qualquer ligação que tivessem. Jaime sente-se humilhado e deseja falar sobre o assunto, sobre a possibilidade de o reconhecer como filho, mas Vanda não lhe dá qualquer hipótese.

Jaime verga-se de humildade perante o nascimento de um ser, de seu filho:

“Respiramos nus, desesperados e nus. Um deus levanta-se entre nós, um deus novo, feroz, e julgamos, e somos humildes. Em suor humildes, subitamente, os nossos corpos. Espírito que passas, transcendência

obscura, somos gagos, de mãos inábeis. Em humildade adoramos, um menino vai nascer, a neve o diz [...] Há uma força prodigiosa entre nós” (AB, pp.200-201).

A notícia de uma nova vida faz com que os corpos despidos apenas permaneçam numa transcendência, onde só resta a humildade de quem adora um deus, admira, venera a transcendência da força da vida como algo poderoso. Jaime espera o filho confiante e revela a sua desejada vinda com um tom profético, evocando a Deus, um Deus-Menino.

3.3. Ausência da paternidade

Jaime demonstra uma total indiferença no início do romance face a uma gravidez de Águeda:

“Águeda estará prenhe também? Duvido. Mas é possível, oh, sim, é possível. E que tenho eu com isso?” (AB, p.31).

Por outro lado, relativamente à notícia de que Vanda está grávida, ele quer reconhecer esse filho, mesmo estando ela casada com outro homem. No final do romance, perante a situação de solidão na aldeia já despovoada, demonstra uma necessidade intrínseca de ter um filho. Deseja desesperadamente ter filhos com Águeda e anseia por conhecer o filho que teve com Vanda, apesar de não ter nada para lhe deixar:

“Mas onde irás parar? Que te espera no fim de tudo? Não te ensinarei nada. Direi apenas:
- Começa tudo outra vez.” (AB, p.219).

O seu filho tem uma missão a cumprir: o recomeço. Jaime pensa transmitir esperança ao filho, não sabendo bem em quê, talvez que num novo mundo que desconhece como possa ser:

“Suicidar-me-ei talvez quando o meu filho vier, porque a minha palavra é impura, nada tenho que lhe dar, excepto a esperança. Esperança de quê? Não sei – a esperança” (AB, p.239).

Também há a entrega da terra ao filho. A distância do filho, marcada pela ausência de relação e pela impossibilidade de o contactar, dificultam o projeto de recomeço para ele:

“Vou escrever ao meu filho – ó Deus (...) Vou escrever-lhe: vem! E ele chegará um dia inesperadamente, bater-me-á à porta. E eu dir-lhe-ei: entra, entra em tua casa, tu és daqui. Depois levá-lo-ei a tomar posse da terra, mostrar-lhe-ei as oliveiras, os campos ocultos, o horizonte. Ele cerrará os olhos, invadido da imensidade, tocará com as mãos o chão da sua origem. [...] Interrogará a montanha e ficará calmo. Dir-lhe-ei ainda:

- Começa. Não tragas nada contigo. Começa.

- Não tens nada para me dar? – perguntará.

Dar-lhe-ei tudo o que tenho e que é pouco. Vou escrever ao meu filho – mas tu não sabes onde mora. (...) O meu filho virá?” (AB, p.31-32).

A única pessoa que poderá voltar à aldeia é o seu filho e Jaime esperá-lo-á sempre. Porém, Jaime como pai não tem nada para oferecer-lhe, apenas a terra e a necessidade de recomeçar, a esperança de um início, outra forma de estar na terra. Jaime quer estabelecer uma relação de pai e filho, em vez da ausência de relação. Contudo, não a consegue manter, pois assim que o filho chegar e lhe mostrar as suas origens, ele acha que já não é necessário, que já pode morrer. Deste modo, entregar-lhe-á o silêncio:

“Entregarás ao teu filho o silêncio total. Mas quem te garante que ele não vai errar outra vez? Quem te garante que a voz se calará com a tua voz? Como saber que a voz se não erguerá da própria terra?” (AB, pp. 135-136).

Jaime já pode morrer aquando da chegada do filho, porque terá memórias do passado que têm de ser eliminadas. Todos os valores do passado tinham falhado. O seu filho teria agora de se despojar do passado para recriar tudo do nada:

“Testemunha final, guardião do sinal da vida.

- Recomeça! – dirás

e não deves dizer mais nada. Poderás então matar-te, morrer longe de todos, como um animal, e em silêncio, em silêncio fechado no teu pecado de teres memórias antigas. São memórias que não servem – que é que serve? Tudo estava estragado, nada serviu. (...) O espírito apodreceu também. Teremos de inventá-lo de novo, inteiro, humano, Deus dorme para sempre com as mãos esfareladas em cinza” (AB, p.140).

Estava tudo mal, não era possível aproveitar nada do passado. Nem mesmo o espírito ou Deus. Deus já tinha morrido e não tinha já mãos para criar, fazer, agir... Outro teria de vir para a construção do mundo. Há a necessidade empírica de esquecer o passado e recomeçar, construindo um novo mundo:

“Reconstruir tudo desde as origens, desde a primeira palavra. Tudo o quê? É necessário que tudo seja novo, inteiramente novo e imprevisível, que o passado morra em ti profundamente” (AB, p.151); “Estaremos talvez predestinados para repovoar o mundo. Fabricaremos homens, que nasçam crianças e cresçam e avancem para o futuro. Fornicaremos dia e noite, dia e noite, encheremos a terra de homens novos” (AB, p.63).

Deposita toda a sua esperança num filho, tentando, obsessivamente, engravidar Águeda para evitar o fim da aldeia, repovoar o mundo, criar um novo mundo. É necessário a vinda de um homem-deus que volte a criar o mundo. Contudo, Jaime e Águeda não conseguem ter um filho. E Jaime concentra a sua atenção no filho que concebeu com Vanda, que não conhece, mas que preenche o seu imaginário até ao fim.

Jaime lembra-se que o seu filho e de Vanda estará para nascer, mas não consegue saber nada do nascimento, apesar de tentar encontrá-los. Ao entrar na igreja, no final de dezembro, Jaime compara as figuras do presépio com Luís Barreto, Vanda e o filho:

“Abeiro-me do presépio

- É o meu filho – digo ainda,

Mas a Virgem nem me olha. De joelhos, um pouco vergada, as mãos postas. As vestes longas, pregueadas, anulam-lhe em lisura o curvado impetuoso do seu corpo.

- Vanda! – digo-lhe em humildade.

E ela volta a face para mim, derrama-me sobre a fronte um olhar quente e piedoso.

- É o meu filho (...) Tu bem sabes que o fiz eu.

Então de súbito os seus olhos endurecem como diamantes, estalam de injúria e maldição.” (AB, p.251);

“- Porque te não vais embora? – diz-me Vanda devagar, trémula de cólera.” (AB, p.252).

Vanda representada na Virgem, mulher que tem um filho de outro que não o marido, nega-lhe o filho com o olhar. Jaime imagina as palavras de Vanda cheias de raiva, ao olhar para a Virgem. Sabe que Vanda não quer que ele seja o pai de seu filho, mas sente a necessidade de o ver, de o assumir como seu, pois vê nele a salvação:

“Vem. Criarás uma raça nova e divina, porque serás deus [...] Tudo está viciado em mim desde as origens, a minha divindade corrompeu-se há muitos anos. Mas tu és puro e forte. Matarás o deus velho de uma religião velha. (...) Criarás a tua religião nova, a tua palavra nova. Está tudo por fazer. Tudo sujo e usado. A vida é tão difícil, oh. Mas é só o que temos. Dar-ta-ei sem vícios, limpa, por usar. Dar-ta-ei, porque é a única coisa que vale a pena. [...] Dou-te a vida” (AB, p.252).

Jaime vê no filho a saída para uma vida melhor, o recomeço que traz sempre a esperança de fazer melhor, de poder fazer bem. Sendo a vida difícil, Jaime ainda assim a deseja dar a seu filho, porque, apesar de tudo, vale a pena viver. Tal como Deus, Jaime tem uma missão a dar a seu filho, a salvação do mundo, a construção de um mundo diferente, melhor, e, tal como Cristo, seu filho terá de cumpri-la sem a presença do pai que lhe incumbe. Deixa nas mãos do filho a responsabilidade do recomeço do mundo sem lhe deixar nada que o ajude. O filho ver-se-á sozinho nesta missão.

Jaime tem um filho. Porém, o protagonista vergiliano tem um papel inativo como pai, desta vez pela completa ausência do filho que tem, nunca o chega a ver. Mesmo assim, acha sempre que ele pode voltar para o procurar, justificando ainda viver na aldeia, apesar de estar sozinho:

“A Águeda morreu. Fiz um filho, nunca o vi. Mas ele há-de voltar. Imagina que ele chegava e eu não estava à espera.” (AB, p.91).

Jaime permanece até ao fim do romance com a esperança de que o seu filho o venha procurar à aldeia, e possa recomeçar tudo de novo. Deposita a esperança de que a aldeia continuará com a vinda deste filho. Confia na sua chegada agora, sozinho na aldeia:

“Idos, mortos, desaparecidos – fiquei eu, alguém tinha de ficar. Um dia a terra será de novo habitada, um dia a vida será outra vez. Meu filho voltará – quem poderá voltar se ele não? – espero-o sempre. Dir-lhe-ei a palavra nova que me queima a boca, ele transmiti-la-á aos que vierem depois:

- Esquecendo tudo. Foi tudo um erro. Recomeça.” (AB, pp.127-128);

“eu não tenho nada para te dar a não ser a própria terra do homem. [...]

- Recomeça. A terra é nua e espera-te no silêncio.

Poderei matar-me logo que tu chegues, porque então estarei a mais. O meu equilíbrio é difícil, aguento-me até tu vires, aguento-me para me veres e poderes localizar a tua morada” (AB, p.128).

Jaime aguenta-se vivo para este encontro de pai e filho tão importante antes de morrer. É a necessidade de cumprir a sua vida, é o que lhe falta para morrer em paz, para preencher esse vazio de morrer e tudo se acaba, assim, é como se houvesse uma continuidade dele após a morte. O pai morre, mas fica o filho, um novo ciclo, o recomeço. Para este recomeço, veio a neve apagar as marcas do passado, permitindo que alguém refaça um novo caminho:

“A neve parou, uma camada nova recompôs a terra em perfeição” (AB, p.129).

O protagonista tem urgência em conceber num deus novo, um deus criado por ele, um deus concebido pelo homem com uma nova palavra, talvez uma palavra que o reconforte e que aniquile a dor do passado que não o deixa avançar.

3.4. Filho não desejado

Miguel pergunta ao pai, se participou na sua criação, qual foi o momento em que ele começou a existir, a ser quem é:

“- Mas dirás tu: e aquilo que não sabemos? Onde é que se começa a ser o que se é? Tu sabes onde é que eu comecei?” (AAF, p.39).

O protagonista responde a esta interrogação sobre a existência com a descrição da situação que viveu quando Flora lhe contou que estava grávida. Por conseguinte, podemos depreender que o filho começa a existir a partir do momento em que se anuncia a gravidez, ou seja, desde que é anunciada a sua existência. O retábulo que está na capela onde estão é precisamente o da Anunciação, anúncio da existência. Quando surge um filho, tudo muda na vida de seus pais, mesmo ainda antes que esse filho tenha nascido. Os pais esperam um filho, e isso altera já o seu quotidiano. Flora conta que está grávida como se fosse uma péssima notícia, uma notícia muito aborrecida:

“- O que tenho a dizer-lhe é muito chato. O que tenho a dizer-lhe é um horror. É só isto: estou grávida” (AAF, p.40).

Perante isto, Cláudio fica desorientado e sem saber o que dizer com o choque da notícia. Flora culpabiliza-o da situação e avisa-o de que não quer ter o filho:

“Você sabia que eu não queria ter filhos. Você dizia que também não queria. Mas não teve cuidado nenhum. Pensar que estou grávida, que vou andar por aí feita vaca, nem pense nisso. Se tem vocação paternal, tire isso da ideia. Comigo não.

Não, eu não tinha vocação paternal, Flora tinha razão, já tinha tirado isso da ideia – que significava atirar um filho ao mundo? Mas havia o inesperado da notícia, eu não tinha sítio em mim onde pô-la, mas fiquei calado como se à procura desse sítio

- [...] já pensou no que quer fazer...

- [...] Com certeza não imagina que vou aturar a criancinha aos gritos toda a noite e passar os dias a mudar-lhe as fraldas. Credo. Nem pensar nisso” (AAF, p.40).

Por um lado, Flora não quer ter o bebé, nem quer que se pense nisso, tudo o que se refere a estar grávida ou ter um filho a horroriza e decide logo de início que não o vai ter. Por outro lado, Cláudio não tem vocação paternal, fica em estado de choque e apenas lhe pergunta o que ela vai fazer perante esta situação, demonstrando desde o princípio a passividade que o caracterizará como pai e marido, que acata as ordens da mulher. Para Cláudio, ter um filho não significa receber uma prenda da vida, mas lançar mais uma criatura ao mundo em que vive, passa a ser mais um no mundo, e não no seu seio familiar. A sua perspectiva da maternidade é social e não paternal. Demonstra uma visão pessimista, como se a vida não valesse a pena, como se o mundo fosse um sítio onde as pessoas fossem lançadas, e não houvesse estruturas; onde não houvesse qualquer tipo de carinho. Como se as pessoas fossem objectos.

Não há qualquer tipo de decisão no que respeita ao filho, Cláudio acata apenas as decisões da mulher. Ela não quer ter o filho. Ele não vai contra isso. Flora sente a gravidez como um problema só seu, exclui Cláudio de qualquer tipo de decisões relativas a isso, dizendo-lhe que ele “não tem nada com o assunto” (AAF, p.41). Ela é uma mulher fria e sem instinto maternal, vivendo tudo o que é relativo à gravidez como um problema “chato”. Parece não manter uma relação íntima, mas apenas sexual com Cláudio, aniquilando a sua função de marido e de pai, parece não haver sentimentos na relação entre eles. Não lhe interessa as suas opiniões. Como se se tratasse de alguém estranho, de alguém de quem não gosta, ou de alguém com quem mantém uma relação superficial. Posteriormente, ela decide com o médico, e não com o marido, ter o filho. Por não ser tão fácil abortar como esperava. Quando comunica a Cláudio a sua decisão, não o deixa sequer expressar a sua opinião, nem o seu carinho, evitando uma abertura sentimental entre os dois:

“Ó Flora. Não, não. Palhacices não. Fique lá com o seu orgulho macho de ser pai, mas comédias não. De resto, amanhã talvez mude de parecer. [...] Olho-a e revolvo-me por dentro numa confusão de impulsos. Beijarte. Não, não, lamechices não” (AAF, p.42).

Flora não quer nenhuma demonstração de amor do seu marido, do pai do seu filho. Filho que ainda nem sequer tem a certeza que terá. Ela tem necessidade de se afastar de Cláudio por uns dias para se decidir. Cláudio espera a decisão da mulher muito assustado e reflete sobre esta gravidez:

“E foi como se realmente a sua gravidez fosse um erro, o seu corpo distendido rebentado. E no entanto. Como existires sem pagares à vida o preço da tua perfeição? Do teu excesso vital? Da tua força germinativa? Como ser um erro que eu te fecundasse? Te obrigasse a rebentar a tua pressão para a cadeia da força continuar? Para a vida rebentar de novo em ti? [...] Depositar em ti a violência da semente. Fazer crescer em ti uma vitalidade nova – que irás tu dizer? Eu espero. Em terror. Em terror” (AAF, p.42-43).

Ele acha que ela engravida por ser fecunda, porque ela é propensa para engravidar, visto ser uma mulher cheia de vida, é como se ela estivesse feita para procriar. Mais uma vez, ele remete-se a um papel passivo. O filho é visto como uma semente violenta e vital, uma nova vida é a força que rebenta com o que já existe. A gravidez é um erro do ponto de vista do corpo de Flora, é um acto de violência, porque destrói a firmeza do seu corpo que é perfeito e que deixará de sê-lo com a gravidez. Esta transformação é vista como o preço a pagar por ser perfeita, ter o filho ou não é posterior a essa perfeição. Aliás a perfeição não existe, existe apenas a sua negação.

Mas face à passividade de Cláudio, Flora decide ter o filho. Nenhum dos dois fica feliz com isso:

“Flora disse decidi, vou deixar vir a cria. Eu não tinha nunca reacção senão aquela que não era preciso ter. E disse apenas óptimo, tem de ter

agora uma assistência médica. [...] Ela dizia decidi e eu ficava calado” (AAF, p.44).

Cláudio responde “ótimo” à decisão da mulher, porque a sua esposa decidiu assim. Porém, a notícia deixa-o aterrado. Também não verificamos nenhuma tentativa de uma reacção carinhosa com ela, já que ela lhe pede constantemente para não a ter. Consequentemente, a anunciação da gravidez cai numa banalidade e indiferença próprias de alguém relutante em ter filhos. Flora acaba por ter o filho sozinha, já que não queria Cláudio no hospital e ignora o pedido dele para o avisar do nascimento do filho. Tudo o que respeita à gravidez e ao nascimento de Miguel é vivido com uma grande frieza e muito desagrado.

3.5. Mãe fria, distante

Flora é uma mãe muito pouco carinhosa e distante, tal como é com Cláudio. Logo na maternidade demonstra ser uma mãe muito pouco paciente, muito indiferente e desligada. Passa de uma cena muito maternal, que é ter o bebé ao colo e estar a olhar para ele, para outra que reflete o pouco maternal que é realmente:

“Flora tinha-o ao colo [...] Olhou-me brevemente, voltou a olhar o rolo da criança.

- Ó Cláudio. É pena você não ser pintor para pintar esta “maternidade”.

Depois a criança começou aos berros, uma enfermeira veio buscá-la, Flora deu-lha logo, cheia de impaciência. [...] Você é que vai aturar o criança de noite.

- Está bem – disse eu.

O homem é um bicho atrasado biologicamente. Veja você os outros animais. Tudo rápido e simples. Mas o homem, que horror” (AAF, p.45).

Desde o princípio, no hospital, Flora decide que é Cláudio quem cuidará do filho, ao que este responde desalentadamente que sim, não porque deseje tratar da criança, mas porque a mulher lho diz, lho impõe. Cláudio não está preparado para ser pai e parece apenas preparado para servir a esposa. Continua à margem de tudo o que se relaciona

com o filho mesmo depois do seu nascimento, é como se o filho pertencesse só à mãe. À pergunta se esperava um rapaz, ele responde que “não esperava nada” (AAF, p.45), é como se o nascimento do filho o tivesse apanhado de surpresa, como se não tivesse tido conhecimento da gravidez da mulher, e comenta, quando está com ele a primeira vez, que ainda não o tinha visto bem, “mas também não tinha ainda olhos para o ver” (AAF, p.45). Por conseguinte, ainda não se sente preparado para ser pai, parece quase rejeitá-lo, ficando indiferente e passivo a tudo o que é relativo à paternidade. Cláudio também não participa na escolha do nome da criança, pois esta já tem nome quando Cláudio a conhece. Flora escolheu o nome de Miguel porque:

“é um nome de um anjo ou arcanjo. Anjo guerreiro [...] Era um nome reaccionário. E os reaccionários [...] são mais inteligentes e sobretudo mais limpos que os progressistas [...] os esquerdistas são uns tipos sujos, enxovalhados, cheios de caspa. [...] Mas Miguel é também o nome de um anjo. Um anjo é terrível. Gostava que fosse um anjo da noite. Gostava de lhe pôr era o nome de Lúcifer. Mas não deve ser permitido” (AAF, p.45-46).

Dizendo que gostava de pôr ao filho o nome de Lúcifer, um nome para designar o demónio, personificação do mal, Flora mostra insensibilidade e crueza, vê-lo-á como aquele que lhe estragou a vida. No entanto, como este nome não é permitido, acaba por escolher o nome de Miguel, o anjo guerreiro, o anjo lutador em oposição à passividade do pai.

Ao aproximar-se da mãe, Miguel sente a sua forte rejeição, que talvez não compreenda ainda, e teima em querer uma aproximação, um beijo que sele a relação:

“- Credo! Que horror! Cláudio! Venha-me levar daqui esta criança! Venho ao quarto, Flora está sentada diante do toucador de três espelhos. Miguel está ao lado, de pé, com o seu bibe de xadrez, sem entender. Olha Flora, olha-me a mim, à espera que entre os dois se decida a questão. Flora senta-se perpendicular no taborete, faz a sua maquillage. [...] Tomo a mão de Miguel – deixa lá a tua mãe arranjar-se. Mas ele teima, quer só uma coisa.

- Diga lá que coisa quer – diz Flora sem interromper.

Ele diz que lhe queria dar um beijo e retira bruscamente a mão da minha.

- Dê lá então o beijo. Cláudio! Limpe-lhe primeiro essa cara” (AAF, p.29).

No susto da sua aparição, a mãe dá-lhe a face para que o filho a beije, não sem primeiro ter ordenado ao pai que limpasse a cara da criança, como se algo de repelente lhe surgisse na memória horrorizada, mas que o filho tenta limpar, quem sabe sarar a ferida da rejeição. Não compreendendo a razão dessa atitude de repulsa da sua própria mãe, que pede ao pai que o leve para fora dali, para longe dela, como se ele fosse um transtorno, Miguel insiste no beijo. Olha a ambos como se analisasse cada um em particular, esperando a reação do pai perante tudo aquilo. Mas dele apenas vê a passividade, o mutismo perante o que a mãe diz. Miguel não sente que o pai tente compreendê-lo, tão-pouco protegê-lo. Afinal o pai é uma grande mágoa, o pai carrasco da mãe, ela diz e ele faz; e isso provoca em Miguel uma grande dor. Insiste e acaba por conseguir o beijo que tanto quer. Mostrar à mãe que gosta dela? Mostrar o amor que parece que não lhe dão? Finalmente, quando Flora acaba de arranjar-se e sai de casa, nem sequer olha para trás quando diz adeus ao filho que está à janela a vê-la partir:

“Miguel quis vir dizer adeus à janela. Olhávamos para baixo à espera que ela saísse. E quando enfim saiu, Miguel rompeu a chamá-la. Ela trilou dois dedos sintéticos no ar a responder. Mas não olhou para cima. Vimo-la ainda chamar um táxi que passava. O táxi arrancou. Pus Miguel no chão, fiquei ainda a olhar a praça” (AAF, p.30).

Voltamos a verificar a frieza de Flora para com esse filho que pede que não o ignorem. Contudo, a passividade do pai também não lhe permite responder ao filho, acarinhá-lo. Assiste apenas à cena entre a mãe e o filho como espectador. Fica mutilado na sua ação.

Flora não aceita a gravidez, nem a maternidade. Ela nunca será uma mãe verdadeira, acabando por abandonar o marido, e o filho que não quer. Nunca sentirá uma ligação com Miguel, nem lhe interessará nada sobre ele. Após dois anos de estar a viver na Grécia, sem ter visto Cláudio e tão-pouco o seu filho, é Cláudio que menciona Miguel, porque Miguel é-lhe indiferente:

“- Não quer saber do Miguel?

- Quem é o Miguel?” (AAF, p.188).

A distância não a faz ter saudades, senão distanciar-se ainda mais do filho. Flora pensa sempre que Miguel deve permanecer com o pai: “O lugar dele é ao pé de si” (AAF, p.209).

3.6. Paternidade imposta

Miguel, de alguma forma, ainda mantinha Cláudio ligado a Flora e a uma vida que o fez sofrer. Cláudio está ansioso que comece o dia e que tudo acabe para poder recomeçar uma nova vida sem Miguel:

“Estamos os dois na suspensão do alvorecer, no mundo que começa. Que ele comece depressa e tudo acabe e tu saias definitivamente de um meu ponto de referência. Queria esquecer-te, vê tu, como um pecado que não cometi. Saudar depressa o Sol e eu como do lado dele, do lado do triunfo e olhar-te a ti do lado do erro que não conta para a vida. E todavia. Pensar que tudo foi entre nós para não ser. Pensar que nada tinha razão no que me ligou a ti, que uma fracção enorme de mim foi um despêndio na economia humana, que nada se cumpriu no que se cumpriu” (AAF, p.70).

Ao contrário do que se espera de um pai, Cláudio deseja esquecer o filho após a sua morte. Parece haver uma mágoa profunda em relação ao filho que significa para ele um erro na sua vida, fruto de um pecado carnal, já que não foi um filho planeado, nem desejado, foi um filho acontecido. Flora culpa Cláudio da sua gravidez, por essa razão, impõe-lhe não só a paternidade, mas também a maternidade, ao rejeitá-la logo que Miguel nasce, estipulando que Cláudio será quem tomará conta do filho. Consequentemente, Cláudio sente que Miguel foi um filho imposto por Flora, pois ele não participou na decisão de o ter. É como se ele se arrependesse de ter tido um filho que nunca desejou e nunca escolheu ter, culpando Flora da existência de Miguel na sua

vida e carregando “este peso”, por ter colaborado na sua concepção, até ao fim. Miguel é como se fosse a penitência do seu pecado. Aquilo que o ligava ao filho era o dever que lhe havia sido imposto por Flora. Como tal, não conseguiria o êxito desejado, pois cumprir, simultaneamente, o papel de mãe e de pai é impossível. A criança precisa do carinho da mãe e da firmeza do pai.

A ambiguidade desta relação conduz ao fracasso, ao desejo da destruição. Por um lado, esse fracasso leva Cláudio a desejar que Miguel seja por fim enterrado. Assim, nunca mais terá de cumprir o papel para o qual nunca sentiu vocação. E, por outro lado, este fracasso também o faz sentir-se culpado pela morte do filho:

“E aí estás agora, arcanjo vencido. E não é fácil saber o que te venceu. A vida, a ilusão de a poderes dominar. Ou talvez eu que ta destruí, sem poder justificá-la para ti” (AAF, p.47).

Cláudio olha para o filho como o arcanjo guerreiro, o significado do seu nome, resultando agora num guerreiro derrotado, que perdeu a guerra. Pensa que o que conduziu o filho à morte foi o facto de se ter achado suficientemente forte para vencer a vida, por forma a dominá-la. Talvez Cláudio não tenha ido a tempo de transmitir-lhe a necessidade da humildade perante a vida, e talvez que ele próprio não a tenha ainda captado:

“Não me lembro de te ter ensinado a criar um sentido onde não havia nenhum. E hoje sei que foi esse todo o teu esforço. [...] Revelar-te o estado de coisas real. Revelar-te a miséria da nossa vida. E ver se aprendias a humildade. É a lição máxima de um homem” (AAF, pp.68-69).

Miguel aparece de surpresa na sua vida e Cláudio nunca conseguiu entender o sentido dessa aparição, por isso, chega a culpabilizar-se pela sua morte, pela sua desapareção. Tudo tão inexplicável. Miguel luta até ao fim em vão, o desenrolar das coisas parece-lhe injusto, a vida parece-lhe sem sentido, o pai sem também lho conseguir explicar e ele sem a humildade para a aceitar.

No entanto, Miguel tenta assumir a responsabilidade da sua própria vida, como que convidando o pai a assumir também a sua responsabilidade, e interrogando sobre o modo submisso como a vida do pai decorre:

“- Quantas vezes hás-de ter pensado que foste o responsável pelo meu destino. Nunca pensaste que o destino sou eu.

Sim, tenho-o pensado, sempre foste inteligente. E a inteligência é uma maldição. Às vezes, penso-o, sim, onde foi que tudo começou? Flora, Oriana e a sua morte. Mas em qualquer encruzilhada da vida podias ter tomado outro rumo. Ou eu. Mas como ser responsável pelo efeito do que fizemos? Dizemos uma palavra – como provar o resultado? Sou amável com alguém, como imaginar que ele me mata por humilhação?” (AAF, p.60);

“- Nunca pensaste que o destino fui eu? – diz-me ainda o meu filho.

- Que glória há em dizê-lo, se é um destino de submissão? de desastre?

- De toda a maneira é meu. Mas não é de submissão. Podes tu dizer o mesmo?” (AAF, p.70).

Cláudio não se responsabiliza pelos seus atos e atribui ao destino essa responsabilidade, facto que Miguel repudia. Este orgulha-se do seu destino ser ele, que é ele o sujeito ativo da sua vida, acusando o pai do contrário. O pai parece ter-se limitado apenas a submeter-se ao que lhe acontecia, passivo e submisso ao seu destino. Já sua mãe é orgulhosa como ele:

“É um pouco duro ouvir-te, digo-lhe eu. De qualquer modo criei-te. Eu só. E no entanto, vê tu, é Flora que eu mais admiro, diz-me Miguel.

- Tu nunca pensaste que não tinhas força para te medires com ela?

- É duro ouvir-te [...] Foi pena que ela não pudesse ter vindo, para ver se ela viria.

- Não gostava que viesse. Preferia levar a imagem do orgulho dela e do meu. E tu no meio, sem orgulho nenhum” (AAF, p.68-69);

“- No fundo, nenhum de nós tinha em conta o outro, nenhum de nós precisava do outro. [...] Só tu me querias vivo por egoísmo” (AAF, p.70).

Apesar de Miguel ter sido criado só pelo pai, ele prefere o orgulho da mãe, porque é orgulhosa como ele. Flora e Miguel eram seres orgulhosos na sua procura, solitários, mas firmes no seu orgulho. Flora não aparece sequer no velório do filho. Cláudio, ali presente, é acusado pelo filho de ser egoísta, pois queria que ele estivesse vivo. Será que perante a demonstração da sua vontade de viver o pai não se interrogava? E se a vida do filho não tivesse sentido, se o filho fosse uma pessoa infeliz? Estando o filho vivo, como contribuiria o pai para essa possibilidade de uma vida plena de significado que contribuiria para o tornar uma pessoa feliz?

Miguel acusa o pai do crime do seu nascimento, dado que nem a mãe, nem o pai o desejavam verdadeiramente. Presos na indecisão da sua chegada, Flora revolta-se e Cláudio submete-se:

“Mas toda a tua relação comigo foi apenas a do egoísmo desde o momento em que me fizeste existir [...] me atirares com a carga de viver?
- Não fui eu só que te fiz.
- Flora disse-me um dia que tu foste o principal responsável. [...] A iniciativa partiu de ti. E é muito feio não assumires as tuas responsabilidades. [...] Cometeste um crime e é disso que te acuso”
(AAF, p.77- 78).

Para Miguel, viver foi uma carga muito pesada, visto não ter encontrado nos pais as condições necessárias reunidas. Ele acha que o pai foi egoísta por não pensar que não tinha condições para que o seu filho viesse ao mundo de uma forma harmoniosa, culpando-o assim do seu nascimento e não estando de acordo com a ideia de que os filhos devem agradecer aos pais por os terem feito existir. O sofrimento da vida leva a que Miguel não tema a morte:

“Entre a vida e a morte, onde o lado positivo?
- Não se sabe – disse Miguel” (AAF, p.246).

Não obstante, Miguel afirma ter sido feliz, definindo a felicidade como a capacidade de ação perante a própria vida:

- “- Não cresceste em piores condições do que eu. E nunca me queixei.
- Mas muito piores – disse ele. – E é pouco corajoso desculpar-te contigo. Que tenho eu com isso? Que tenho eu com a cobardia de aceites? [...] A humildade é um escarro. Quero dizer-te aqui de uma vez para sempre que fui muito feliz.
 - É horrível ouvir-te. Meu pobre Miguel. Meu pobre arcanjo derrotado.
 - A felicidade não se mede pela quantidade do que nos aconteceu de agradável, mas pela quantidade de nós que responde ao que acontece. Nunca ficou nada em mim que não respondesse” (AAF, p.78-79).

Cláudio não entende bem o filho e pensa que este exagera nas suas queixas, visto ele achar que os pais dele ainda eram piores do que ele e Flora. Miguel não compreende como é que o pai é tão cobarde para se submeter, simplesmente, aos acontecimentos, sem se queixar, sem demonstrar raiva, apenas a passividade, a submissão e a humildade que o fazem desafiar essa maneira de ser do pai, agindo sempre de forma oposta a ele. Assim, Miguel distancia-se do que o pai é, e aproxima-se da personalidade de Flora, sua mãe.

A falta de ligação do protagonista com o seu filho, demonstrada de várias maneiras, traduz-se também no facto de o filho o tratar pelo nome próprio:

“Cláudio sou eu. Não sou pai, possivelmente não sou, chama-me pelo nome, muitas vezes o fez. Como se instaurado de facto no início primeiro. Como se nenhum elo de ligação. Não me aborreço. Como se num começo verdadeiro” (AAF, p.13).

Cláudio não se aborrece. Nunca se sentiu realmente como um pai e, talvez, Miguel nunca se tenha sentido seu filho. Portanto, é mais próximo da realidade não tratá-lo por pai, mas chamá-lo pelo nome, como se faz com qualquer pessoa. Miguel também rejeita chamar mãe a Flora. Não gostou quando esta foi para a Grécia, mas admira-a por ela fazer o que quer:

“- Não digas minha mãe, que não preciso de colo. Quando Flora partiu, deixa-me ver. Acho que fiquei chateado, mas ela foi admirável.

- Porque é que só admiras quem te quer mal?
- Porque é que achas que me quer mal quem se dá ao respeito? Os grandes [...] estão muito ocupados e não têm tempo” (AAF, p.114).

Miguel admira a determinação da mãe, o seu papel ativo durante a vida, fazendo o que queria e aquilo que a fazia mais feliz. Tudo o que o pai não conseguia.

Miguel imitará o exemplo de vida da mãe e rejeitará o do pai. Desafia e provoca o pai ao levar namoradas para dormir com ele lá em casa e, perante a recusa do pai, dorme fora de casa frequentemente. Miguel, como muitos jovens, quer decidir tudo na sua vida a partir do momento em que pensa ser já um adulto, não compreendendo que um pai queira e possa intervir na vida de um filho:

“Agora quero é que me deixes em paz e viver a minha vida. Ou não tenho direito à minha vida?” (AAF, p.227); “Não te pedi para me fabricares, não devo nada a ninguém Estou farto de viver em regime prisional. Toda a sociedade é uma prisão e eu quero ser livre” (AAF, p.228).

Miguel quer prazer, quer ser livre, quer decidir. Não quer obedecer ao pai. O respeito é difícil, já que as pessoas não se conhecem, mas é muito importante porque é a única maneira de fazer prevalecer aquilo que cada um diz. Ao estar em desacordo com o pai, mas respeitando-o, enunciará melhor aquilo que pensa e já não haverá contrariedade, mas duas posições diferentes. Cláudio mostrou sempre submissão, uma incapacidade de mostrar a sua vontade, sujeitando-se às vontades dos outros; e isto foi o que Miguel conheceu dele. Ainda que Cláudio evitasse sempre falar e não gostasse de discutir, vai tentar falar-lhe, vai tentar dissuadir o filho dessa busca desenfreada de prazer:

“um prazer que durasse [...] A fornicação e a bebedeira e assim é logo para passar. [...] A virtude, a paz de consciência, coisas morais. Coisa que durasse mais tempo.

- E o que é que tu entendes por virtude?

Oh, não. Sabatina, não. Pões-me o pano vermelho à frente a ver se eu marro. Sou boi manso, eu. Em todo o caso, fiz de pai a sério. A virtude é vivermos todos em harmonia” (AAF, p.226).

O protagonista tenta que o filho o ouça, mas não consegue:

“Vou-te entalar para me respeitares porque sou teu pai e tenho já em cima muitos anos de ser pensante. [...]

- Tu dizes prazer mas tem de haver quem to sustente. [...] Prazer à borla não há. Se queres prazer tens de respeitar o dos outros. Todos a exigirem só prazer dá barulho. Tem de haver equilíbrio. A harmonia é isso, equilíbrio e limitação.

Mas ele riu-se. Pareces um padre” (AAF, p.228).

Cláudio tinha dificuldade em agir como pai, não se exaltava e preferia não dizer nada ao filho a ter de discutir com ele, mas desta vez tentou fazê-lo, só que Miguel acaba por sair de casa para nunca mais voltar. Esta é a única conversa a que assistimos durante o romance em que o protagonista diz realmente o que pensa e tenta levar a sua avante.

Cláudio sofre quando encontra Miguel entregue a um mundo vazio:

“eu fazia um esforço animal por não chorar. [...] Invento em mim quanta força para aguentar” (AAF, p.242).

Ele não percebe a razão desta situação, acha que o educou e não compreende onde é que falhou para ele terminar assim. Miguel entra no mundo circular do vício e sofre, mas o sofrimento da sua vida termina com a sua morte:

“O espírito das trevas entrou dentro de ti, agora dissipou-se à investida solar” (AAF, p.231); “O anjo da noite desceu sobre ti, agora é tarde para te explicar o sol” (AAF, p.232).

Cláudio cede aos valores e vontades dos outros, mas o seu pensar ninguém o corrompe, pelo que ele guarda a dignidade para ele próprio, no seu interior. Mas há que ser

responsável pelos seus atos e Cláudio só faz o que os outros querem. Desvincula-se da sua responsabilidade, culpa os outros pelo que acontece. Não se assume na vida na sua inteireza e completude, mas apenas como um ser pensante, que tem a dignidade de pensar. Cabe-lhe apenas aí a sua responsabilidade:

“Tenho a minha dignidade de ser pensante. Tenho a minha pequena glória de ser responsável no pensamento” (AAF, p.227).

Também não entende o desprezo e a raiva de Miguel por tudo relativo a ele:

“É duro preparar-te a mesa e a casa e a vida e tu varreres tudo para o lado, displicente. É feio o pecado da soberba. Grosseiro. A recusa de uma oferenda de humildade” (AAF, p.243).

O protagonista não se vê capaz de curar o filho sozinho e pede ajuda aos médicos:

“assisto do lado do meu pecado à restauração da virtude que eu não tinha autoridade para restaurar” (AAF, p.245).

Miguel é visto por um psicólogo, tratador das almas (AAF, p.245), que lhe refere que a desagregação familiar é a causa original do seu mal. Quando Miguel volta a recair, Cláudio afasta-se do filho sentimentalmente:

“Miguel começa a desprender-se de mim, começamos a desprender-nos um do outro. Apoderou-se de si, quase um estranho, mas não é bem isso. Cresce em mim o temor de o amar. [...] Uma vontade de sofrer, mas ele nega-me esse direito, sê forte, a vida é tão difícil. Estar só” (AAF, p.257).

Cláudio nunca terá uma explicação convincente para o facto de o filho, que ele criou sozinho, preferir a mãe que o ignorou e abandonou:

“A sua obsessão, gostava bem de saber porquê. Mas o porquê era só o improvável ou impossível” (AAF, p.209).

Cláudio é quem toma conta de Miguel desde sempre. Chega a levar Miguel a entrevistas de trabalho, como à entrevista com a escultora que lhe oferece uma pedra, é o seu encarregado de educação, é quem se ocupava dele e o levava à praia no verão:

“Flora muita vez não descia à praia, ia eu com o Miguel. Levantava-se tarde, quase só para almoçar” (AAF, p.111); “Miguel gostava de ir brincar à beira da água, ia eu sempre com ele. Chamava a mãe às vezes para irmos os três fazer de família, ela não queria” (AAF, 112).

Cláudio é também quem o resgata do vício. Porém, apesar de todos os esforços, não conseguiu o amor do filho, talvez Miguel nunca se tenha sentido amado pelo pai.

No entanto, há um desejo de saldar todos os erros cometidos com Miguel para que termine tudo em paz e ele se volte a sentir bem. Por isso, decide passar toda a noite de velório com o filho como se se redimisse dos seus pecados ou cumprisse um papel de pai exemplar:

“Tinham-me dito – porque fica? Fecha-se a capela, vem de manhã. Quis ficar. Esgotar a minha relação com ele. Levar ao fim toda a possibilidade de esclarecimento. Deixar atrás tudo o que foi peso e procura e estupidez. Há-de haver uma parte de mim que foi estúpida no ser minha relação com ele. Mas não a sei – purgar-me. Esquecer-me tudo do estrume e da doença. Depois irei tomar um banho, saturar-me de sol. Há uma verdade aí, recuperá-la no sangue” (AAF, p.47-48).

Esta sensação de fim traz-lhe uma imensa paz e tranquilidade, a morte em paz e a alegria do começo:

“Mas estou calmo como quem já viu tudo” (AAF, p.47).

Esta calma no velório do filho, como se lhe tivessem tirado um peso de cima, contrasta radicalmente com a impotência de um pai, com aquilo que um pai costuma sentir com a morte de um filho.

3.7. Rejeição por parte do filho

Cláudio atua com o filho da mesma forma que com a sua mulher, não se aproximando, fazendo decorrer os seus dias ali, passivamente, como um observador. Nunca toma decisões, não participa na vida. Miguel rejeita esta maneira de ser de seu pai. Rejeita-o, chegando mesmo a abandonar a casa familiar. Acusa-o de ser um pai ausente. Miguel interroga-se sobre a sua vida sem sentido:

“Às vezes [...] perguntava-me: como é que chegou tudo aqui? – disse Miguel. – Perguntava-me pergunto-me, mas não muito. Tenho asco ao porquê. É a fórmula dos despreocupados, dos tinhosos, dos raquíticos. Que adianta o porquê? [...] Não há o como é que, há só o ter chegado, que é que interessa?” (AAF, p.93).

Não compreende porque vive. Critica o pai, pensa que ele não se assumiu como pai quando o conceberam. Acha que o pai não é capaz de amar, que não amava a mãe e que ele nasceu por acaso:

“– [...] Em dado momento, no instante essencial, sentiste atracção por uma mulher, ou nem isso, entendeste que devias cumprir uma obrigação, montaste-te numa mulher chamada Flora. E eu nasci. Que é que eu tenho a ver com as tuas questões fisiológicas?
- Bem. Acho que estás a ser grosseiro. Todo o real tem atrás outra realidade. No domínio humano é assim” (AAF, p.25).

Miguel tem uma perspectiva muito dura da vida no âmbito familiar. Não se sente querido pelo pai. Não o admira. Fala sempre de uma forma muito ríspida com o pai. Cláudio pensa que tudo o que o filho diz dele é para o criticar:

“ele diria a tua cobardia. Ou infantilidade. Ou qualquer porcaria assim que me rebaixasse” (AAF, p.118).

Miguel acusa o pai de não conseguir impor nunca a sua vontade:

“Como te custa investir a tua pessoa em qualquer coisa que faças [...] como me custa” (AAF, p.168).

Cláudio acaba sempre por fazer o que é bem visto pela sociedade. Para ele, um problema de consciência significa estar “entre o dever e o dever” (AAF, p.167) e não entre o ser e o dever. A sua vida resume-se a aguentar as contrariedades, nunca agindo para mudar o que não gosta, mas deixando-se levar. Miguel vê-o como um ser cobarde, submisso, que não é independente, nem livre:

“Era demais para ti. Ser independente. Cortar com todas as submissões. Ser livre como Deus” (AAF, p.25).

Tudo isto leva Miguel a rejeitar o pai. Recusa chamar pai a Cláudio, dirigindo-se a ele pelo seu nome próprio, e também recusa que o pai o trate por filho:

- “ - Ouve, meu filho.
- Não me trates por filho.
- Mas se tu o és. Como queres que te trate?
- Não sou filho de ninguém. Assumiste-te como pai quando me fizeste? Quem se sente como pai?
- Eu te criei. Eu, afinal.
- Quem se sente como pai?” (AAF, p.25).

Ainda que Cláudio tivesse criado Miguel, isso não foi suficiente para ele ser verdadeiramente um pai. Quanto a Flora, ela também nunca foi uma verdadeira mãe, nem quando vivia com Miguel. Quando foi para a Grécia, nem sequer respondia às cartas que Miguel lhe enviava: “Flora devia deitar tudo ao lixo sem ler. Era a sua obrigação.” (AAF, p.154). Flora nunca exerceu o papel de mãe, nunca viveu a maternidade. Por isso, Miguel não suporta que o pai se refira à sua mãe como mãe:

“Não digas minha mãe!” (AAF, p.138).

Apesar de Cláudio ter criado o filho, e Flora não ter estado presente, Miguel diz gostar mais da mãe:

“- Queria dizer-te que apesar de tudo, gostei sempre mais de Flora do que de ti. [...] – Ponho-me a pensar porquê e não sei. Creio que por ter colaborado pouco na metafísica” (AAF, p.27).

Não sabe bem por que razão gosta mais da mãe. Talvez porque a desculpabiliza do acto da sua concepção. Tem a versão da mãe para a sua razão de estar no mundo, pensando que foi seu pai quem se descuidou. Miguel repete que gostava mais da mãe, mas, surpreendentemente, Cláudio volta a dizer que não se ofende. Ouve isto com uma grande passividade, sem perguntar porquê, como se já soubesse. No entanto, Cláudio ouve o filho, mas não o deve compreender, pois a recordação que lhe vem à mente em seguida mostra que Flora é uma mãe fria e distante com o filho.

Flora afasta-se de Miguel e Miguel abandona o pai. Miguel passa a viver num mundo de vício e rejeita a ajuda do pai, pois acha que este nunca conseguiu sequer resolver os seus próprios problemas (AAF, p.154). Cláudio não consegue ajudar o filho que acaba por morrer. Entende que ele morre, porque já não está cá a fazer nada, já não tem nada para aprender, já não tem nada para viver. Por conseguinte, quando vai reconhecer o corpo do filho está calmo:

“Eu sabia tudo, mas estava calmo como uma pedra. [...] Destapou-lhe a cara e eu reconheci-o. Tinha uma face tranquila de quem cumprira o destino” (AAF, p.266).

Porém, para além desta passividade perante os seus sentimentos, o protagonista sente sempre, sente quase ao longo de todo o romance, ficamos a saber que ele também sentiu dor, impotência:

“apetece-me insultá-lo. Estúpido, estúpido. Mas ele tinha quase um ar feliz. Estúpido, disse ainda, desarmado na minha cólera, arrasado de fadiga. O que foste fazer. Uma vida inteira para te explicar, não consegui” (AAF, p.267); “Gostava bem de te ter explicado, mas só se

aprende o que já se sabe. [...] É feio o pecado da ingratidão. Estou sucumbido como te não sei dizer. Sofro como um cão. [...] Mas o que me toma é a cólera ou uma profunda piedade ou lástima pelo teu erro tão grosseiro. Queria talvez admirar-te um pouco, compreender-te, não sou capaz. [...] Mas o teu erro estúpido, só talvez esbofeteando-te. Quero separar-me de ti em harmonia cordialidade” (AAF, p.268).

Sente um enorme pesar e revolta por não ter conseguido transmitir ao seu filho o importante que é viver, e insulta-o, porque pensa que foi ele que não terá querido aprender, afirmando, em simultâneo, que só se aprende o que é da nossa natureza. O protagonista quer pacificar este sentimento profundo de dor. Consequentemente, dá-se este diálogo de pai e filho, onde o que é dito por Miguel é o que Cláudio pensa que diria o seu filho, já que este está morto. Assim, Cláudio fica em paz consigo mesmo.

3.8. Gravidez aceite

Sandra conta a Paulo que está grávida e põe a mão dele no seu ventre, como se comunicasse através do toque algo mais que não consegue dizer, talvez o “excesso” de uma vida. Paulo não sabe como reagir, nem o que dizer, porque sente-se condicionado com o que Sandra possa pensar. Não encontra uma palavra que expresse o espanto perante tal “milagre (...) de um homem que vai nascer” e, estranhamente, encontra um motivo para querer estar infeliz:

“Subitamente, porém, mas devagar, Sandra tomou-me a mão (...) ela pousa-ma no ventre [...] sob a minha possessão [...]

- Vou ter um filho.

Fico mudo, travado de assombro e de medo (...) de humildade. Atropelam-se-me em turbilhão mil palavras a dizer, não me ocorre uma que sirva (...) apetece-me só beijá-la da testa aos pés, mas ela diria

- Isso não!

(...) Apetece-me ajoelhar (...) gritar (...) apetece-me absurdamente ser infeliz (PS, p.244).

Sandra exclui Paulo na forma de contar, como se o filho fosse apenas dela, e Paulo sente-se distante dela, só, fazendo uma pergunta inesperada, que não mostra a sua felicidade, mas o seu medo:

“ela está do lado do mistério e infinitude, eu sinto-me excluído, do lado da miséria que é minha. [...]

- Tens a certeza? (...)

- Absoluta.” (PS, p.245).

Paulo põe nas mãos dela a decisão de ter um filho e sentir-se-á sempre excluído da educação e da vida da filha.

3.9. Rejeição por parte da filha

Xana não é uma adolescente fácil para os pais, estando sempre a contrariar a vontade deles, tendo problemas na escola e acabando por sair de casa ao fazer 18 anos:

“Menina rebelde, implicativa [...] ela calculava sempre o grau de interesse que púnhamos nas ordens para reagir paralelamente e ao contrário. E assim foi crescendo neste jogo de desencontros e nós fomos diminuindo” (PS, 279).

O protagonista e a mulher têm dificuldades na educação da filha, durante a adolescência, no que respeita a sexualidade e as drogas:

“Depois foi tudo difícil – que é a <<educação>>?” (PS, p279); “tudo isto me é confuso e triste e incompreensível” (PS, p.282).

Paulo sente-se desorientado no seu papel de pai, repetindo que não sabe o que dizer à filha. Deixa o papel principal de educador à mulher, que é mais rígida e rigorosa, e que se assume mais ativa na educação da filha:

“Que é que tinha a dizer eu? Não o sabia [...] o vício não pertence a idade nenhuma” (PS, p.281); “mais compreensivo e flexível [...] eu posto de lado” (PS, 280); “Sandra mantinha o diálogo, eu estava ali a mais, não tinha sequer uma palavra que intrometesse para parecer que não estava” (PS, p.283).

A droga é um dos temas referidos na obra, sendo esta o símbolo da negação da vida que há a cumprir: “a droga não nos liberta, porque nos aliena [...] a droga é uma forma de negar o mundo no seu todo, a realidade que se nos propõe” (IMC, pp.353-354). O protagonista de *Para Sempre* descobre, já é demasiado tarde, que a filha se droga, e nada se consegue fazer para que ela deixe a situação. O protagonista vê, nas personagens que sofrem deste vício, a infelicidade de viver, o desprezo pela vida, a dificuldade de gerir as suas emoções, o sofrimento da realidade que não aceitam, a necessidade de alienação do percurso de vida que se lhes propõe, mas que não conseguem realizar. Estas personagens não conseguem ser quem são para serem livres, usando as drogas como ilusão dessa liberdade que anseiam.

3.10. Nascimento desejado

O único nascimento mencionado em *Cartas a Sandra* é o da sua filha, fruto do seu amor com Sandra. Ao estar com Xana, vem-lhe à memória o dia em que ela nasce:

“quando nasceu e a fui ver e tu me disseste não é linda?” (CS, p.79).

Numa breve narração, ressalta-se a reação de Sandra através das suas palavras. Sandra parece orgulhosa e deslumbrada com a filha quando ela nasce, como é típico de qualquer mulher que ama o filho recém-nascido. O protagonista destaca a atitude de Sandra na sua memória, e não algo relativo à relação de pai para filha.

3.11. Ainda ausência de pai, papel (in)ativo

Em *Cartas a Sandra*, há a descrição do protagonista como pai e da sua mulher como mãe feita pela filha. É uma perspectiva adicional que não existe nos outros romances analisados. Parece estar de acordo com a que é dada pelo protagonista, atuando como uma explicação da mesma. Xana afirma que o pai demonstra um certo afastamento dela e, também, do filho dela:

“Pouco estranho é para mim que revele uma certa incompreensão do que eu fui sendo na vida e quase não tenha uma palavra sobre o meu filho, ou seja o seu neto” (CS, p.28).

Há uma falta de compreensão do pai no que respeita à filha, mas isto não representa uma novidade para ela. Talvez porque tenha sentido essa relação distante com o pai, ao longo da vida, característica do protagonista vergiliano que parece viver ensimesmado, mal se relacionando com os outros. Xana descreve o pai com um espírito de artista, interessado na literatura e na música; que toca violino. E tão sumamente distraído que o vê quase como um autista. Porém, quando sucede algo, é capaz de fugir desse autismo e preocupar-se:

“meu pai era mais distraído, ainda que não se preocupasse menos, quando fosse caso disso. [...] Mas a maior distração de meu pai tinha que ver sobretudo com essa espécie de autismo que acomete todo o artista” (CS, p.17).

Apesar da distração do pai, Xana pensa que ele não era indiferente ao que acontecia, demonstrando a sua preocupação, tal como a mãe, quando havia alguma situação que o impusesse.

Assim, Paulo é um pai que se preocupa, mas não se altera com as atitudes ou ações da filha, demonstrando ser um pai desprendido, não controlador, não autoritário com ela. Não ordena, apenas acompanha, fica atento aos momentos que lhe parecem mais delicados, tal como o descrito por Xana na Apresentação:

“vem. Porque subitamente tive muitas saudades dela. [...] pelo Natal apareceu” (CS, p.73); “vou-me casar. Casar? duvidei eu na minha estupefação. Porque os jovens, tu sabes, têm uma grande incompreensão do sentido do casamento. [...] Estou contente, disse-lhe eu, se tu também estás. E ela então teve um ligeiro sorriso” (CS, p.74).

Paulo não sente curiosidade pela novidade que a filha tem para lhe contar, fica apreensivo com o facto de se ir casar e responde à filha que está feliz se ela estiver. Delega a responsabilidade sobre a vida da sua filha nela própria.

Quando Sandra era viva, a relação dele com a filha passava, primeiramente, pela esposa. Sandra parecia que se preocupava com Xana, relegando-se Paulo para um segundo plano. A sua maior preocupação era a mulher. Lembra-se de dois momentos marcantes relacionados com Xana, antes da morte de Sandra, mas foca-se nessas situações e não narra a sua relação com a filha. Primeiro, temos o nascimento de Xana, em que Sandra se demonstra feliz. Depois, a saída dela de casa quando atinge a maioridade, em que Paulo recorda a reação da mulher:

“Eu tinha saído e quando voltei disseste-me o que acontecera e festejámos só os dois o aniversário e estalávamos de angústia e tu aguentaste-te em serenidade no limite de explodires” (CS, p.79).

Este é um momento doloroso que é narrado também em *Para Sempre*. Sandra sofre com a partida da filha, mas não exterioriza o que sente, mostra-se aparentemente calma, revolta-se em silêncio, mas controla o que sente. Na Apresentação, Xana descreve uma mãe severa, rigorosa, séria, responsável, e, também, reservada, sensível e atenta:

“Da minha mãe lembro sobretudo a sua severidade em todos os seus actos, o rigor que punha em todo o seu procedimento e que nada tinha a ver especialmente com a sua sensibilidade. Porque em várias situações pude verificar a sua emoção, embora não a deixasse exteriorizar muito, porque tudo na vida tinha para ela uma significação ou um valor de seriedade. Não se expandia muito, decerto, mas a tudo prestava uma atenção minuciosa, não descurando o mínimo pormenor. Nos vulgares

problemas de saúde na minha infância, ou nos de meu pai, ela era de uma espantosa e atenta eficiência” (CS, p.16-17).

Era uma mãe que não exteriorizava os seus sentimentos, reservada, que não se deixava ver como uma mulher frágil. Era forte, responsável e séria, resguardando a sua sensibilidade com uma aparência severa e rigorosa, mas extremamente atenta com a filha e com o marido.

4. O “EU” COMO INDIVÍDUO

4.1. Sofredor, triste

4.1.1. *Sofro tanto, cansaço profundo*

A música tem um papel importante nos romances de Vergílio Ferreira. É uma linguagem que flui, natural, em oposição aos sentimentos vagos e nebulosos, que experimenta ao longo da vida e que não consegue verbalizar. Em *Alegria Breve*, o protagonista põe um disco, que ouve, quando acaba de enterrar Águeda. Talvez, porque a música simule essa voz que quer ouvir na tentativa do diálogo, que ainda queria ter com ela, para apaziguar o seu sofrer, a sua solidão. A música provoca sensações, faz aflorar os sentimentos, flui no pensamento, projeta imagens. Além disso, intensifica o reviver do passado, podendo as lembranças ficar muito presentes. Consequentemente, essa serenidade que Jaime deseja pode não vir a alcançar-se:

“- Se for capaz de ouvi-la e ficar sereno...” (AB, p.12).

Jaime é levado pelo sentimento que suscita a música. Divide-se entre a alegria e a amargura, ao recordar o passado com saudade. Essa memória doce que faz sofrer, pois depara-se com a impossibilidade de voltar a um tempo passado, e quem lá aparece, também já não está:

“a música (...) Ergue-se (...) Na oscilação indecisa da alegria à amargura, a memória volta, memória de nada. A terra chora de quê? Incerto apelo, ouço-o. Qualquer coisa falta, obscura, longínqua – onde? E a alegria é absurda, confrange. Com um riso de loucura. Um arrepio de frio vem do deserto da neve, trespassa-me. Pelas arcadas em altas vagas, a música. Um homem sofre. Está só. Porquê a paz? Memória de um refúgio final. [...] Saudade de outrora, que é a saudade da infância? É a saudade de mais longe, o apelo de nunca. A música (...) Vou levado no seu impulso, abro-me ao espaço da terra solitária, do silêncio sideral, desorientado procuro. Onde estou? não sou bastante, um excesso sem razão... Uma

piedade infinita derrama-se-me, cálida da frente, piedade de mim por mim. Devagar cresce à minha volta, cresce nubloso o anúncio, o aviso, o espanto imóvel, o augúrio. Pequeno, eu, sentado e só, entre as vagas de neve. E no calor íntimo de mim a onda sobe de um choro que não vem” (AB, pp.230-231).

Sozinho, triste e pequeno no universo da solidão e do silêncio, e perde-se na procura de algo que quebre o sofrimento desta solidão. Interroga-se sobre o porquê da situação em que se encontra: onde está o que falta, onde está ele próprio, qual o motivo da paz e do sofrimento. O pensamento preenchido pelo passado que já não é nada, que já não existe, mas provoca saudade, um apelo do que nunca mais será. Este sentimento, produzido pelo efeito que tem a música sobre ele, invade-o até chegar a um limite que não aguenta, rompendo o momento desta emoção extrema, repentinamente, com a destruição do disco:

“abruptamente, qualquer coisa estalou em mim, qualquer coisa opressa, que lutava, resistia. E saltei sobre o aparelho, arrebatei o disco, estilhacei-o contra as pedras. Fiquei ofegante, como se no meu gesto tivesse jogado todas as forças da vida. E estarecido olhava, incerto, surpreso. Um vácuo de silêncio rarefaz o ar, abre em estampido o mínimo rumor. Desencontrado o coração (...) Há um vazio a estalar – preenchê-lo, restabelecer a fluidez das coisas” (AB, p.231).

Jaime acaba com a música que lhe traz memórias do passado. Estas provocam-lhe uma alegria breve à qual sucede a amargura. Isto fá-lo confranger-se, perder-se, desorientar-se numa espécie de loucura, pois o rir, a alegria do passado, e o sofrer, a amargura do presente, interpõem-se. Chega mesmo a sentir piedade de si próprio, a quem o sofrer atravessa como um arrepio, preenche o seu vazio, um vazio de respostas que necessita para se tranquilizar, para se reestabelecer de modo a que tudo possa recomeçar. Há que esgotar o passado que deixou o presente vazio, espaço do nada, e criar o futuro.

Para além de dor, Jaime sente raiva e zanga-se, porque não quer chorar:

“Sofro. Mas a minha violência é mais forte do que o sofrer” (AB, p.155);
“Não quero chorar, arre, já disse!” (AB, p.154).

Por conseguinte, Jaime opta pelo riso, em vez das lágrimas, opta por aprender a rir, daí o seu riso não ser natural, mas exagerado, forçado. Ri para não chorar:

“Águeda repousa enfim [...] ó Deus, ó Deus. Ergo a minha face endurecida, e vê tu, até aprendi a rir. Às vezes rio brutalmente, colossalmente, bestialmente. A terra treme. Ergo o meu punho cerrado, bato contra a montanha uma patada violenta. Meu Deus! Se eu pudesse chorar. Porquê? para quê? Levanto-me homem total e único – aqui estou. À face do universo. À face de todos os cobardes, de todos os mortos, de todas as ruínas. Aqui estou” (AB, p.99).

Há como que uma impossibilidade de verter lágrimas, apesar do seu sofrimento. No meio do seu desespero, evoca a Deus, pondera o chorar, mas o choro parece não fazer sentido, nem o ajuda no que quer que seja. Ele está totalmente só face a tudo o que o rodeia. Chorar não adianta nada. E essa impotência de não haver nada enche-o de raiva, em vez de lágrimas. Há uma imagem recorrente do protagonista que sofre profundamente, mas que intervala esta tristeza com o sorriso ou mesmo com o riso. Esta alegria breve acontece no meio do sofrimento, provavelmente, cada vez que uma recordação surge. A alegria e o riso também podem aparecer com a esperança que Jaime deposita no futuro, onde tudo renascerá, pois a função da neve é libertadora, destrói para dar lugar ao novo:

“Para o deserto do mundo, para a aldeia sepulta, na amplidão sem fim, choro grave – por quem? Uma amargura enorme invade-me como uma alegria profunda. Ah, os grandes triunfos, um trono sobre os mortos” (AB, p.279); “Sofro tanto, a minha alegria ri. Sobre a terra morta, como uma lava final, a neve do início” (AB, p.280).

Não obstante, Jaime sofre nesta passagem do velho para o novo, neste processo de destruição do velho, onde fica apenas ele numa solidão profunda.

No início do romance, a noite chega ainda no primeiro capítulo:

“É uma noite sem lua, plácida e nítida, verdade simples. Estrelas, uivos e música. Que é que isto quer dizer?” (AB, p.13).

O protagonista, perdido no sofrimento causado pela morte de Águeda, interroga o que está a viver à procura da verdade final no que vê, no que ouve e no que sente; nas estrelas, nos uivos, na música. É na noite, quando menos se vê, que a verdade parece simples e se pode tornar mais clara dentro de si, pois a verdade é interior, é o que se sente e não está à vista, nem se traduz em palavras. Jaime põe os olhos no céu, em busca da verdade, para acalmar a dor da alma que se espelha nos seus olhos. Uma dor que provém da terra, onde estão enterrados os corpos sem vida:

“o espaço é limpo como um espelho. Verdade nua e fulgurante, os olhos doem-me, são olhos da terra, feitos de barro, o calor de estrume. Um corpo humano é delicado” (AB, p.57).

Os olhos doem-lhe, porque lhe dói a alma. Os olhos são o espelho da alma e deixam transparecer o sofrimento. Estão relacionados com a terra, onde está o que lhe causa a dor. É no espaço, que observa, que Jaime consegue ver-se só, entre o céu onde ascendem as almas e a terra onde ficam os corpos. Só aí consegue aperceber-se da verdade da vida. A perda daqueles que morrem é dolorosa e Jaime sofre:

“Um aperto na garganta, nos membros, um olhar vago, longo” (AB, p.27); “É uma hora triste” (AB, p.64); “Estremeço violentamente – foi ontem. Abro as janelas de um golpe, os olhos cegam-me ao impacte da reverberação do sol. [...] Estalam-me os ouvidos à subtileza da aragem, na luz estridente da manhã. Mas nada ouço: terei enlouquecido? Saio à rua, olho a toda a volta: só a aldeia submersa, apavorada, de olhos tristes. [...] A aldeia olha em silêncio, eu escuto ainda estonteado” (AB, p.87).

No dia seguinte, estala ainda uma solidão e uma tristeza dentro de si como uma loucura. Há uma dificuldade em falar, ver e ouvir como numa tontura. É o nada do presente.

Ninguém a quem falar, ninguém a quem ver e ninguém a quem ouvir, apenas o silêncio da solidão que o fecha ainda mais na sua tristeza.

O cansaço é constante, sobretudo, em *Alegria Breve*, abrandando em *Até ao Fim*, onde também está presente no protagonista que vela o filho. Segundo Jacinto Prado Coelho, existe na obra “sintomas de angústia, de procura ansiosa, (...) sinais de esgotamento, poder-se-ia até estudar uma estilística do cansaço em Vergílio Ferreira: os narradores tentam contar-se, mas já não sabem, já não se lembram, sentem (...) que tudo se esboroa, que nada vale a pena, nada tem sentido – e, no entanto, não cessam de falar, deixam frases inacabadas, baralham imagens e ideias, mas não desistem, voltam atrás, enchem de palavras o vazio”³²⁶. Em *Alegria Breve*, é nítida esta extrema fadiga de um protagonista quase derrotado, mas que não desiste.

Por um lado, o protagonista que vive um cansaço físico provocado pelo esforço de cavar a cova para enterrar Águeda, repetindo a palavra “cansaço” / “cansado” da primeira página à última onde confessa um “cansaço profundo” que anseia por um descanso:

“Quando estou cansado de cavar, enxugo o suor e olho-a ainda” (AB, p.9); “Terei de ir à mata cortar lenha. Amanhã? Talvez amanhã. Dorme. Estás tão cansado. Amanhã é um dia novo.” (AB, p.13); “Terei de ir à lenha amanhã. Terei de ir à vila. Um cansaço profundo. Dorme. Amanhã é um dia novo” (AB, p.301).

O protagonista cansado precisa do calor do lume e de dormir para se recuperar, restabelecer a sua energia, precisa do novo, de renascer como o novo dia. Por outro lado, vive um cansaço psicológico. Primeiro, recorda como já olhava os dois cerros enormes anteriormente e poucas ideias restavam:

“quase sem ideias. É curioso: as ideias vão-se-me esgotando” (AB, p.177).

³²⁶ J. P. Coelho, “Vergílio Ferreira: um estilo de narrativa à beira do intemporal” in GODINHO, Helder, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa-Nacional – Casa da Moeda, 1982, p.177.

Contudo, posteriormente, Jaime esgotou tudo o que havia a questionar, por isso, está cansado e já completamente só:

“Não tenho problema nenhum. Estou é cansado. Todas as questões se me esgotaram, mas fiquei ainda vivo. De uma a uma esgotaram-se-me e agora estou só em face do universo.” (AB, 151).

É realmente o nada do presente, onde não resta ninguém, nem nada em que pensar.

Jaime sente-se vazio, esgotado e estéril, sem nada dentro dele, como se o seu “eu” tivesse sido anulado, esperasse apenas sem ação, nem reação:

“No limiar do tempo a aldeia espera. (...) Olho-a para lá da sua resistência plausível até ao vazio abstracto do meu esgotamento. Um arrepio passa na aragem de vidro. Quem estou? Passa e alisa a minha esterilidade lúcida” (AB, p.143).

O seu ser esgotou-se, por isso, interroga-se sobre quem é ele agora, quem é aquele que está no seu corpo, como se não se conhecesse mais na situação nova de solidão que vive. Deixa de ser em relação com os outros para ser apenas consigo em ausência de relações. Questiona-se sobre si próprio, apesar do seu vazio e esgotamento. Jaime estava despojado de tudo, não como outras vezes ao longo da vida em que havia algo que o preenchesse como a fúria e a cólera:

“Eu estava furioso contra Águeda, contra a vida, mas a minha cólera não tinha destino, toda cerrada em mim e disponível. E subitamente senti-me viver. Vive-se com pouco, a gente é que não sabe (...) Vive-se com qualquer coisa, o que é preciso é qualquer coisa. (...) O sujeito do bigodinho abriu um escape à minha cólera e imediatamente comecei a funcionar” (AB, p.164).

Esta raiva escondida surge no protagonista com um homem, mas, frequentemente, estala com as personagens femininas, como nos relatos do ato sexual, onde é uma força que se

apodera dele na posse do feminino. Este sentir em relação a alguém fá-lo viver e é isto que, agora, é difícil para ele, pois está só, sem nada, nem ninguém.

Jaime está contido e cansado:

“Ah, porque não grito? Há um pudor que me reprime – um pudor? Estou tão cansado. Uma fadiga” (AB, p.27).

É como se não houvesse razão para se sentir reprimido pelo pudor, pois está só. Porém, continua a viver como sempre viveu, nesse pudor. E porquê? Porque esta situação de solidão é nova? Ou porque não sente que esteja sozinho? Ou, talvez, mais que o pudor, que não tem razão de ser, seja o terrível cansaço que sente que lhe tira as forças para gritar. Jaime está tão cansado que lhe vai falhando a memória:

“não falei dele, memória cansada, agora lembro-me” (AB, p.144)

Este cansaço percorre todo o romance, preenchendo as suas últimas páginas:

“a palavra final - não a sei ainda. Mas estou cansado. No meu cansaço se levanta a minha resignação. [...] como estou cansado. Cansado, no retorno à simplicidade de existir, extenuado e vivo.” (AB, p.300); “Não o sei ainda, mas estou cansado. [...] em cansaço. [...] Estou cansado, a noite desce. [...] Um cansaço profundo. Dorme. Amanhã é um dia novo” (AB, p.301).

Há nele uma mensagem final de um profundo cansaço, de quem sentiu a morte de um ser próximo e procurou uma justificação que não há; ou a resolução de um problema impossível; ou a explicação de um mistério. Jaime termina com um apelo urgente de descanso e uma mensagem de esperança depositada no futuro, porque depois do descanso, virá o novo dia, outro início, o recomeçar na claridade, a luz que torna tudo mais vivo, visível, claro.

No final do romance, Jaime está já muito cansado e aguenta-se vivo, porque o mundo só existe enquanto existir o homem:

“Estou velho, canso, aguento-me como posso para que o mundo exista. Mas estás velho.” (AB, p.286); “Cansado, e escrevo sempre, quando virá sol? Um sol forte (...) cansado. As palavras trôpegas, embaralham-se-me as ideias, fogem-me, relampejam-me em palavras breves, mas não duram o bastante, fogem-me. De mim às ideias, de mim à escrita, espaços vazios, um extenuamento talvez do pensar, do querer entender, do querer... talvez de... Já um dia soube porque é que escrevia, tenho uma ideia disso, não me lembro bem. E haverá interesse em sabê-lo? sabemos sempre tudo quando já não tem remédio, por curiosidade póstuma – choverá amanhã? Estou bem cansado” (AB, p.290).

Escreve sem parar, sem razão, como uma espécie de esvaziamento do passado, uma forma de enfraquecer a memória para dar espaço ao novo. Começa a ficar sem palavras, sem nada para dizer, cansado. Espera o sol, a luz, a vinda do filho para o recomeço de um novo mundo. Jaime já só vê esperança no filho, pretendendo partir após a sua chegada entregando-lhe a terra:

“Suicidar-me-ei depois, quando o meu filho vier.
- Enterra-me no quintal – dir-lhe-ei. – Junto de Águeda e do *Médor*.”
(AB, p.153).

Jaime quer ser enterrado no quintal junto a Águeda e ao cão, os últimos sobreviventes.

O protagonista está velho e vê os idosos como elos de ligação com a morte:

“Haveis de estar aí um dia, vós sós, um dia, mensageiros da noite, tossindo” (AB, p.17); “Felismina estendeu as mãos à procura: dei-lhe a minha, que estava ainda do lado de cá da vida. [...] – Está cega” (AB, p.73).

A última vez que vê a tia Felismina é como se a visse morta na sua velhice. Os velhos sós, doentes e que trazem a notícia da morte simbolizada pela noite, falta de luz, como acontece com a paisagem dos dois cumes da montanha que observa de noite, quando

morre Águeda. Os velhos sós e quietos caracterizam-se por um olhar fixo no vazio, como o olhar dos mortos:

“Estão imóveis, conversam com o tempo, estão sós. (...) imóveis como estátuas antigas” (AB, p.63); “há velhos (...) Estão imóveis. Têm o olhar vazio” (AB, p.64); “era uma tarde de verão. No limiar de porta, duas velhas sentadas, quietas, imobilizadas na imensa solidão. Têm o olhar parado na eternidade. O céu expande-se ao clarão do poente. [...] tia Felismina (...) o olhar fito no vazio” (AB, p.73); “sentadas no limiar, as duas velhas de negro olhavam o vazio. Era uma tarde de verão, quente, profunda” (AB, p.74).

O olhar dos velhos olha sem ver, vira-se para o desconhecido, para a morte, para a eternidade, para o que não se consegue ver. Sem atividade, sentam-se à espera da morte, já sozinhos. Por isso, é de tarde e o céu expande-se para a noite, para o fim do dia, da vida, para a morte.

4.1.2. *Estou fatigado, minha melancolia não cessa*

Em *Até ao Fim*, o protagonista é uma personagem triste, que sofre. Não se sente bem com consigo próprio, não gosta de ser quem é:

“Não me sinto confortável em parte nenhuma do meu ser, o meu erro é orgânico e não é assim erro nenhum. Mas não me sinto nele bem, devo ter nascido em mim por engano. E de súbito” (AAF, p.93).

Sente-se um engano, um erro ou um descuido como o seu filho que não era para nascer. Deseja ser ele próprio e não o que os outros querem que ele seja:

“Preciso de ter um sítio onde se esteja bem. Onde esteja eu e não o que me dizem que é o mais plausível de ser eu. Um lugar oculto sem ninguém a testemunhar a minha vergonha. Porque tanta coisa a ser vergonha. Saber como comportar-me ser sensato ter propósitos” (AAF, p.33).

Quer ter um sítio só dele onde se sinta bem, mas ele é fraco:

“a parte da fraqueza que é o meu todo” (AAF, p.33).

Teve uma vida de sofrimento, de contrariedades:

“Possivelmente tem-se a infância do que se é na idade adulta. E não ao contrário. Mas também não tenho idade adulta. A única coisa de que me lembro na idade adulta – será isso ser-se? A única coisa que me coube na idade adulta é aguentar. Aguentar é ser contra o que nos é contra, tudo tem sido tão contra” (AAF, p.157).

Por este motivo, a vida terá deixado o protagonista cansado. No velório, a vigília também o deixa cansado. O cansaço é uma constante do princípio ao fim do romance:

“Um pouco de sono talvez, de fadiga” (AAF, p.11); “E o cansaço em que as ideias perdem nitidez” (AAF, p.69); “minha fadiga, meu cansaço” (AAF, p.32); “- Estou fatigado.” (AAF, p.123); “Estou calmo [...] Fiquei cansado de tudo quanto até hoje passou. Mas estou calmo” (AAF, p.133); “Ardem-me os olhos da vigília mas tenho de estar presente a mim para atender o dia que aí vem.” (AAF, p.152); “Ardem-me os olhos. Um pouco. Arde-me o pensamento. Mas curiosamente mantenho-me à superfície de mim, sinto-me energia do que confuso desceu já para uma zona de olvido.” (AAF, p.225).

As sensações do seu corpo abrangem também o seu pensamento que arde de cansaço como os seus olhos ou que tem frio como o seu corpo:

“Tenho frio na alma e na memória.” (AAF, p.91); “havia apenas um frio mais marcado na humidade mortal do meu corpo.” (AAF, p.107).

O seu corpo precisa de descansar, tal como a sua alma. As suas memórias são tristes e fazem-no sofrer.

Durante o velório, vai recordando as memórias e elas vão-se afastando, como se o protagonista as esquecesse. Este balanço da vida através da memória é como se fosse um processo de catarse pelo qual passa o protagonista. Ele está cansado e sente-se calmo, em paz, como quando se chega ao fim de uma etapa. A morte do filho anuncia um recomeço, que vai encher o protagonista de alegria, de energias renovadas:

“a paz que me invade. Poderia achar razões que me turbassem a paz. Não encontro. Tudo aconteceu fora do meu alcance, não encontro” (AAF, p.11); “minha quietação” (AAF, p.13); “memória tranquila” (AAF, p.19); “tenho em mim a disponibilidade da alegria gratuita, da simples alegria de existir, esquecer esquecer” (AAF, p.22); “a calma da manhã” (AAF, p.124); “Tudo tão em paz. Paz cósmica” (AAF, p.129).

Cláudio sente uma grande paz, proveniente de saber que acabou uma fase de sofrimento da sua vida. Também este diálogo mental, que mantém com o morto, o ajuda a tranquilizar-se, a pacificar-se com a vida:

“Deixei atrás todos os erros e pavores, estou limpo” (AAF, p.133); “Não tenho melancolia, eu. Também não tenho nada para em vez dela. Raiva, desespero, qualquer porcaria assim” (AAF, p.146).

No entanto, anteriormente, o protagonista dizia sentir-se melancólico:

“Mas a minha melancolia não cessa, violenta, na solidão da manhã” (AAF, p.98).

4.1.3. Sofri, vivi; uma vaga de saudade

Em *Para Sempre*, Paulo sente-se triste, de luto, desde que a mãe morreu quando era criança:

“eu chorava [...] Menino triste (...) esse teu ar encolhido de todas as orfandades do mundo (...) Vivi, sofri, vivi” (PS, pp.37-38); “Estás só. Vestido de luto. Há sessenta anos” (PS, p.19).

O protagonista vive num estado de luto permanente, imbuído numa “melancolia grave” (PS, p.21), numa solidão imanente, que se liga à perda física dos entes queridos, permanecendo sumamente só e triste. Temos a repetição de “Sê calmo” (PS, p.9, 291, 299; SS, p.13), diz o protagonista a si mesmo num momento em que as emoções que derivam das suas lembranças, brotam desordenadas numa comoção que quer estalar, como num grito de loucura, mas o “eu” contém-se. Esta repetição dá-se no início dos romances *Para Sempre* e *Signo Sinal*. Esse pensar que tenta relativizar, acalmar e entender as emoções intensas que sufocam:

“O silêncio estala” (PS, p.16); “apetece-me gritar. Desoprimir-me da sufocação” (PS, p.282); “quero só estar tranquilo (...) Um acesso de loucura, um excesso de ti – estás bem. Se estiveres calmo, estás bem. As ideias são fabricadas nos nervos, põe os nervos no seu lugar” (PS, p.297); “O que te distingue e oprime é o pensamento [...] Pensa [...] Pensa [...] Pensa” (PS, p.306).

O protagonista obriga-se a pensar como num controlo do sentir, dessas emoções que estalam no meio do silêncio da solidão, para evitar sofrer. Digere a emoção excessiva com o pensar, talvez um pensar não racional, mas inventivo, pois é a imaginação que apazigua a comoção que vem da realidade.

Paulo vai perdendo as pessoas mais próximas. Num diálogo com tia Joana “estendida no caixão”, a tia diz não ter nenhum motivo para permanecer viva. Paulo justifica-o com o facto de se poder sentir só, pois sua irmã e companheira já falecera, mas Paulo sente saudades dela:

“Que estava eu cá ainda a fazer? Depois de que morreu a tia Luísa...
- Sentia-se mais só. Tinha saudades dos beliscões.
- Olha agora para o que te havia de dar.” (PS, p.200).

Talvez seja a sua solidão que se agrava com a morte da outra tia que o criou, sentindo-se agora totalmente órfão, após a morte da mãe e das duas tias que o criaram. Triste, prossegue com o seu luto. Segue-se a morte da mulher. Pensa para sofrer menos, fazendo reviver o passado e os que lá estiveram, prolongando-os para o futuro, ainda que inexistente, pois é lá onde se prende a esperança, a qual acalma a tristeza:

“Prolongar ao futuro que não há o passado que já houve – querida Sandra” (PS, p.199).

Sofre profundamente com a ausência da mulher amada que morreu:

“O que me existes neste instante, não é decerto o que foste. O que me existes é o que em mim te faz existir. Estou só. E isto é horrível, não sei se fazes bem ideia aí na cova” (PS, pp. 59-60); “Actuava isso em mim não sei onde e despertava uma vaga de saudade. Como de tudo o que finda” (PS, p.230); “Não é só na amargura que se sofre, o prazer pode ser uma invenção de tormento” (PS, p.211).

É uma ausência que o volta a fazer sentir só, novamente sozinho. Na sua melancolia, amargura, imagina-a, reinventa-a para a tornar real, presente, e invade-o o prazer de a voltar a sentir, mesmo sem a presença do seu corpo. Quando deixa de imaginar e se apercebe que ela é apenas uma recordação, que não voltará a materializar-se, sofre. Assim, o protagonista entrega-se à imaginação, à recriação do passado para o poder reviver no momento presente e anular a sua dor, mesmo que seja apenas por um instante. Na imaginação, faz renascer o seu amor, que um dia se executou no ato amoroso e se banalizou, mas que agora, sem esta possibilidade, tenta gastá-lo no pensamento. Porém, o amor é eterno e, apesar de não se poder comunicar pelo toque, pelo olhar ou pela palavra, sem o corpo, ele permanece, com a amargura da impossibilidade inerente à morte dela, da mútua integração, numa comunhão apenas no imaginário dele: “O amor nasce na imaginação e executa-se no sexo; (...) as mãos (...) são um elo de ligação (...) falam como os olhos (mais às vezes que a palavra) (...) firmam o nosso desejo mútuo de uma mútua integração [...] o meio instintivo de plasmar a nós próprios [...] Mãos que prendem umas mãos, o diálogo inicial, elementar, está aí, a nossa relação com o outro, porque o amor é a forma extrema e fundamental de

comunicação (...) o diálogo que sobretudo revela a palavra física de toda a complexa riqueza de um corpo, a transmissão imediata do frémito que dá a volta por toda a parte dos nervos e da emoção, e que um ápice de um dedo (...) desencadeia” (IMC, pp.280-281).

4.1.4. *Fica a mágoa que se aceita, A tristeza apaziguada no cansaço*

Vergílio Ferreira enumera vários estádios de tristeza. Considera que evolui desde a primeira reação incontrollada, da tristeza mais desesperada do ser, que não se conforma com a perda, até chegar ao estágio final, da tristeza mais serena que advém da sujeição, aceitação do próprio destino, passando por algumas fases como a tristeza ligada à melancolia, à indiferença ou outros sentimentos: “entristeço-me, mas a minha tristeza é árida, sem o reflexo de uma pena sobre mim. E muitas vezes assim a não reconheço como triste. Há a tristeza desesperada, a melancólica, a indiferente ou incarácterística; e há enfim a que se define pela serenidade. Um movimento assim se desenvolve desde a alegria, e o desespero é o primeiro reflexo de inconformidade pelo bem que se perdeu, como a serenidade é a assunção final da sorte que nos coube, o ponto derradeiro da chegada. A que ponto cheguei? Porque o meu caminho é confuso de veredas, e a dor soluça em mim às vezes, ou esvai-se nos meus olhos de areia, ou esquece-se num recomeço sereno” (IMC, pp.49-50). Na sua obra, há vários tipos de tristeza, mas o caminho que ele deseja percorrer é o que o leve a atracar na serenidade, objetivo nem sempre alcançado. O protagonista vergiliano é sofredor e triste por natureza, mas procura no final de cada romance chegar a um novo ciclo, onde a sua tristeza se serene.

Há uma alternância entre uma tristeza que não sente quando não pensa e outra que vem de súbito e que o faz sofrer profundamente. Em *Cartas a Sandra*, Paulo afirma não sofrer quando está no campo, abandonado ao prazer do calor extremo e da crepitação da natureza que o envolve, porque não pensa, nem sente, apenas está:

“um grande prazer. Não apenas pelo calor ardente que está à volta e não soffro, mas sobretudo pela lassidão que me distende em abandono o que me constrange e endurece. Não penso. Não sinto. Enquanto à minha volta há a crepitação do fogo” (CS, p.51).

Paulo consegue abandonar-se para poder estar sem pensar e sem sentir, logo, sem sofrer. No entanto, não consegue evitar pensar na mulher morta e, inesperadamente, de repente, sente, intensamente, uma vontade de a ter, uma forte melancolia, uma enorme saudade que o devoram num desespero violento. Paulo sente muita saudade da mulher. Como sente o luto. Lembra-se dela explanando o seu sofrer:

“E de súbito – às vezes é assim. De súbito desce mais intensa a melancolia da tua memória, uma saudade terrível, a tua imagem fugitiva. E de novo a súplica humilde – não morras, a violência da minha ternura. Quanto tempo tem a vida ainda para mim? E pensar que nunca mais estarás. É difícil. Nunca mais. É mesmo incompreensível e só ao fim de muitos anos é que se irá entendendo. E à medida que se entende fica a mágoa que se aceita. A tristeza apaziguada no cansaço e num certo retorno mental. No esvaziamento total de qualquer interesse, a não ser o meu amar-te, mesmo em vazio. Estou a ouvir a tua palavra oblíqua – que tolice” (CS, pp.56-57).

A saudade surge assim mais forte de um modo inesperado e repentino, devastando quem a sente nesse momento. A saudade intensifica-se, num instante, por qualquer motivo, é como uma imagem que passa, rapidamente, na mente e atravessa o coração, daí o pedido desesperado e inocente a quem já morreu que não morra. Dá-se a rejeição da morte, momentaneamente, com um toque de infantilidade ao pedir o impossível devido à incompreensão da situação de perda e à saudade de quem partiu, uma situação violenta. De seguida, cai em si, esbarrando com a dificuldade de enfrentar a realidade da ausência definitiva do outro, interrogando-se sobre o tempo de vida que ainda terá, um tempo onde se prolongará a solidão e a saudade. Posteriormente, o sentimento provocado pela morte transforma-se, vai-se apaziguando com o tempo e o cansaço, num entendimento ténue. Fica a mágoa de quem sofre por não ter explicação para o motivo da morte. Fica o vazio de quem ama e continua a sentir a presença da essencialidade do outro que partiu, conseguindo ouvir uma voz que sabe que não ouve, uma voz sem palavra: “há que distinguir (...) a palavra *ouvida* (voz) e a *palavra pronunciada* (*palavra*). A palavra ouvida é puro espírito e ocupa a zona de silêncio onde reina o mistério descarnado, o sagrado. A Voz, o Verbo, o Logos são anteriores à palavra. A

palavra é já manifestação palpável, apegada a um significado, significante submetido a um conteúdo convencional”³²⁷.

Gavilanes Laso relaciona a saudade com o sentimento de solidão do protagonista já em *Alegria Breve*, um sentimento que envolve o antes, o agora e o depois, e também uma amálgama de prazer e de sofrimento, cuja única saída é a esperança num futuro de paz interior, que se anseia alcançar: “A solidão radical que envolve o herói de *Alegria Breve*, além das suas afinidades com o existencialismo filosófico contemporâneo, liga-se também a algo genuinamente português. Refiro-me ao sentimento de solidão tipicamente lusitano de uma palavra intraduzível: (...) *saudade* (...) uma conceção do mundo originária do noroeste peninsular que expressa uma vivência desenvolvida simultaneamente em três dimensões do tempo: passado, presente e futuro; e também, simultaneamente em três dimensões do espírito: gozo, tristeza e esperança”³²⁸. É a saudade do ser amado que no último romance leva o protagonista a sentir a mulher morta que não quer deixar de sentir presente nele. É um desejo atroz de a sentir para equilibrar a dor da sua morte. O protagonista faz de Sandra uma rainha coroada depois de morta, mas isto sucede só no seu íntimo para evitar ser catalogado de louco pelos outros, que não o compreenderiam, e a quem ele também não consegue explicar-se. Assim, isola-se, no seu silêncio e na sua doce e árdua solidão, com a esperança de que, um dia, se gaste essa necessidade de a sentir, que desapareça a saudade. É a profunda saudade que presentifica a mulher amada, uma presentificação procurada pelo protagonista, que o reconforta, mas também o desespera, tentando afastá-la do pensamento quando o sofrimento é mais forte. Contudo, ao saber que não consegue, resolve o seu sofrer da única forma possível: sentindo-a com ele pela fé.

Há uma alternância da fantasia e da realidade na vida do protagonista, porque a realidade provoca-lhe tal dor com a perda sofrida que, rapidamente, salta para um mundo imaginário onde sente a mulher presente:

“Imaginas como sofro ao pensar que tudo acabou. Às vezes distraio-me de que é assim e tu apareces inesperadamente e sentas-te ao meu lado ou

³²⁷ J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*; trad. António José Massano, 1.ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1989, p.318.

³²⁸ J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*, cit, pp.313-314.

chamas-me e eu sei que és tu porque não pensava em ti. Assim te respondo e venho ver-te onde me chamas e só então eu sei que não estás. [...] Estou cheio da tua memória e nem Xana nem o miúdo lhe retiram uma parte para si. Porque mesmo eles me reinventam a tua presença e assim a tua memória me é mais intensa” (CS, p.81).

Paulo sofre muito quando pensa que Sandra morreu, alternando a realidade que o faz sofrer e a fantasia do seu imaginário, onde prolonga a vida de Sandra para diminuir a sua dor. Qualquer coisa é um pretexto para a recordar, ela está sempre presente, e Paulo reinventa-a no seu imaginário e trá-la para o momento presente, como se continuasse a existir e a fazer parte da sua vida.

Paulo sofre, não consegue aceitar a morte da mulher. Recorda-a viva e não na sua morte. Sente o desejo ardente de a voltar a ouvir, recuperando o momento em que declaram o seu amor:

“Lembro-me é de quando na nossa primeira noite eu te disse que te amava e tu disseste também te amo. (...) agora quero ouvir apenas essa tua palavra ardente em que toda a vida se me consumiu. E do sim gentil no pátio da Universidade e em que tudo começou. Também te amo. Sim. E é estranho como uma vida inteira se me resume a uma palavra. Possivelmente por ser a única a dizer tudo o que valeu a pena saber. E se resume também à tua imagem, no instantâneo do teu passar” (CS, p.41).

Em *Cartas a Sandra*, há um protagonista vergiliano romântico, um homem emotivo e não tão contido ou reservado; que expressa o seu amor sem a preocupação que a mulher amada o faça sentir-se ridículo. Paulo declara o seu amor. Resume a sua vida ao que realmente valeu a pena, ao amor vivido, um amor a que a mulher lhe correspondeu e que consumiu a sua vida inteira. Um amor que é o centro de tudo e que tem como ponto fulcral a imagem e palavra da amada, que marca o início da sua relação. Por isso, sente a grande necessidade de recuperar o momento que representa o nascimento dessa relação amorosa, ouvindo de novo a sua voz a articular o amor:

“E agora que tudo findou, penso que a perfeição do teu destino no meu seria ouvir-te ainda uma vez, de passagem, também te amo. Uma vez ainda. Ainda. Assim eu te escrevo para te demorares um pouco. Talvez voltes a dizer-mo. E eu a ti” (CS, p.41).

O desespero de um marido saudoso é evidente na repetição da vontade de a voltar a ouvir dizer que o ama, quase em forma de súplica. Sentir ainda a sua presença e a existência do seu amor que ele sente que ainda não acabou. Como amar alguém que já não existe? Tem de existir algo dessa pessoa, porque ela permanece na vida dele e ainda é amada.

A morte provoca o sofrimento pelo desespero de não poder estar com a pessoa amada. Isto leva Paulo a abrir o seu coração de uma forma dramática que brota da impossibilidade que representa a morte. Não obstante, esta impossibilidade é quebrada com a escrita que prolonga ainda a vida de Sandra, mesmo que seja apenas na sua memória e fica a esperança da possibilidade de se declararem novamente. É como se o protagonista abrisse a possibilidade de um reencontro, talvez, na reinvenção da sua escrita ou, talvez, numa vida após a morte onde se encontrem novamente:

“Voltarei a escrever-te? Para voltares a existir no que escrevo em ti. Demora-te hoje ao menos ainda um momento. Para olharmos a neve (...) ouvirmos em nós o silêncio do mundo.” (CS, p.42); “Não é maravilhoso estar ainda contigo? E escrever-te ainda, escrever-te. Talvez. Recriar-te no imaginário a figura gentil que não mais voltarei a ver. Sandra. A tua juventude que mora na eternidade, onde para sempre me ficou. (...) eu olhava-te e o que via à transparência dos anos acumulados era essa juventude que ficara em ti e era o eterno do teu ser” (CS, p.42).

Vê Sandra eternamente jovem, pois aquilo que o faz amá-la é o seu ser, é aquilo que permanece, sempre. A essência de uma pessoa não envelhece, apenas o seu corpo. O sentir que o ser não envelhece, que o espírito permanece igual. Desse mesmo modo, Paulo sente que o espírito de Sandra, que conheceu na juventude permanece igual, e preso à sua imagem também desse tempo:

“É-se eterno dentro de nós. Mas a tua eternidade mora também na tua imagem, na frágil harmonia do teu corpo que conheci” (CS, p.43).

Portanto, recorda-a tal qual a conheceu, como se o tempo não passasse e ela ficasse eterna.

Paulo sofre com a ausência de Sandra e relembra-a constantemente, imaginando-a na sua vida, também nas suas fotografias, nos seus livros e na sua escrita onde ela está presente:

“quando me distraio de ti e a tua imagem se desvanece. Mas como é difícil. (...) é raro olhar-te numa fotografia. Porque então estás cingida aos teus limites onde és menos tu. Mas tenho os teus livros e cadernos de quando ensinavas. É terrível folheá-los e sobretudo ver a tua escrita e pensar que tu estiveste ali e és tu nesse estar, presente ausente no que escreveste e ficou” (CS, pp. 81-82); “é raro procurar-te nas tuas fotografias (...) Porque elas não têm a intensidade maior de te ver. Mesmo a memória do teu corpo (...) me lembra onde mais se cumpriu. E quase só em sonho isso acontece. Porque esse prazer é de mais” (CS, p.87).

A saudade que Paulo sente é tanta que é difícil não pensar em Sandra e percorre aquilo que lhe pertenceu como se isso o pudesse transportar a uma realidade que existiu. Tocar nos seus livros e ver o que escreveu fazem-no aproximar-se mais dela. É uma forma de aliviar a saudade nesse presente ausente, no toque do que está materialmente presente e que conduz ao que está materialmente ausente, levando-o ao que está mais além do que é visível.

Segundo Vergílio Ferreira, “Há uma verdade além da verdade, há uma beleza além da beleza, há um mundo além do mundo e só aí ele existe (...) Espírito informe de uma fugitiva presença (...), invisível realidade visível, é quando vem a ti o raro privilégio de assistires ao encontro desse espírito e do que o manifesta, é quando o visível e o verificável se encontram com o que se furta à nossa verificação e visibilidade, é então que a verdade se incendeia de fulgor, o belo de beleza” (IMC,

p.49). É a junção do material verificável dos objetos de Sandra com o que está para além deles, esse espírito invisível dela que os habita, que a levam a existir no imaginário de Paulo, sendo ela uma presença ausente ou uma invisível realidade visível. Isto apazigua a sua tristeza, porque a faz reviver mesmo que só na reinvenção da sua memória. Quanto às fotografias, ao serem uma imagem fixa, não lhe transmitem a presença que ele procura sentir, porque o prendem a uma expressão, a uma roupa, a uma situação e o que o acalma é senti-la em movimento, a viver no seu pensamento. O que o tranquiliza não é a memória perfeita dos traços da sua cara e os contornos do seu corpo, mas a sua expressão, o seu gesto e os seus movimentos que refletem o seu sentir, a sua essência.

O sofrer também se associa a purificação. Na Carta VI (CS, p.102), ao amá-la sofre, talvez porque ela já não esteja ao seu alcance. Relaciona o ato sexual ao sofrimento, talvez porque é nesse momento que se entrega e une ao outro, no cosmos, uma força superior inexplicável, que desintegra o seu ser e o faz sentir indefeso, desarmado:

“suspendo a obsessão de te dizer todo o maravilhoso de ti” (CS, p.43).

Paulo sofre pelo forte apelo de comunhão que sente, uma união com a mulher amada numa comunicação de silêncio, mas também de gestos e de toque:

“Não digas. Se te sentasses aqui à braseira. E se te demorasses comigo um pouco e olhássemos em silêncio a grande noite que desce. Em silêncio. Não te dizer mais nada. E tomar-te apenas a tua mão franzina na minha. E sorris” (CS, p.43).

Um amor sem necessidade de palavras, apenas estar e sentir-se, como acontece-se aliás com Clara em *Até ao Fim*. Paulo não se cansa, porque o sofrimento da realidade presente é esgotado pela comunhão que sente com Sandra, pela sua presentificação, prolongando essa relação amorosa que se continua a cumprir em tudo o que vai revivendo.

4.2. Sozinho, só

O protagonista tem uma sensação de solidão e abandono no mundo em que vive, mas onde não decidiu estar, tendo sido posto cá para cumprir uma vida que não escolheu, foi aquela que lhe coube, que lhe calha, e que terá apenas de aceitar e cumpri-la. Haverá algum motivo para a vida que lhe coube, mas ninguém lho explicou. O que desencadeia nele uma série de interrogações sucessivas, perguntas sem resposta, na tentativa de compreensão do mistério da vida que, ao não conseguir deslindá-lo, lhe cria uma sensação constante de estar sozinho no mundo. É como se tivesse sido abandonado à sua sorte sem explicações. Segundo Heidegger, “Yo soy, en efecto, arrojado en el mundo sin ninguna opción por mi parte, de tal manera que el sentimiento de abandono y de soledad se adhiere a mi existencia como la expresión más profunda de su naturaleza y la acompaña siempre”³²⁹.

O protagonista vergiliano apresenta-se numa situação de solidão profunda em isolamento do mundo. Segundo Vergílio Ferreira, o isolamento é o estar-se só e a solidão é uma relação connosco próprios³³⁰. O isolamento físico é condição de uma personagem que procura compreender a sua interrogação existencial repetida ao longo da obra de Vergílio Ferreira, “Quem sou?” (PS, p.111), “Que é ser quem sou?” (AN, p. 207), “Quem estou?” (AB, p.143), através de um diálogo consigo próprio que se viabiliza apenas em solidão. A solidão vivida pelo protagonista é, afinal, o espaço ideal para a comunicação interior do eu, pois a “solidão” indica um ponto de partida: a condição ideal para a penetração no domínio da essencialidade do ser e da vida”³³¹; “a “solidão” (...) não representa a barreira entre seus heróis e o mundo mas, à maneira existencialista, o que visa realmente é abrir caminho para a comunicação metafísica do homem com a significação última de sua existência”³³².

³²⁹ R. Jolivet, *Las Doctrinas Existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*, Madrid, Gredos, 1969, pp.110-111.

³³⁰ Ensina RTP, Ler+ Ler melhor – Vida e obra de Vergílio Ferreira: “Vergílio Ferreira: a procura do sentido da vida”, 2011: <http://ensina.rtp.pt/artigo/vergilio-ferreira-a-procura-do-sentido-da-vida/> (último acesso: 8 de Julho de 2015).

³³¹ N. N. Coelho, “Vergílio Ferreira – ficcionista da condição humana” in GODINHO, Helder, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa-Nacional – Casa da Moeda, 1982, p.265.

³³² N. N. Coelho, “Vergílio Ferreira – ficcionista da condição humana” in GODINHO, Helder, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, cit., p.276.

Assim sendo, o estar só impossibilita a comunicação do protagonista com as outras personagens, a qual se dá apenas ficticiamente na sua mente, mas esse não é o objetivo final. O protagonista não precisa de conhecer melhor os outros, a sua necessidade absoluta no presente é conhecer a verdade do seu eu íntimo, que o habita, e serve-se da comunicação com o outro que ainda perdura na sua memória para chegar a si: “esse Outro, o *tu* (...) como reflexo especular do *eu* e que, como a imagem no espelho, se vê mas não se consegue agarrar”³³³. Existe uma incomunicabilidade entre o eu e o tu que é evidente e que se manifesta através da solidão. O tu, com quem comunica agora, é ele próprio, o seu corpo presente: “O *tu* constantemente presente (...) é identificável com o *corpo*, o alter-ego invocado (...). Em todo o resto o *tu* é o Outro, irmanado ao *eu* numa mesma condição, é o interlocutor desejado, o ausente tornado presente pela força de um impulso para a comunicação, pela premência de um desejo de comunhão”³³⁴. De qualquer modo, o “tu” é sempre desejado, sendo invocado e evocado: “O “*tu*” é sempre inexistente como verdadeiro interlocutor e sempre violentamente desejado, presença ausente”³³⁵. Este desejo de um interlocutor, numa invocação a Deus ou a alguém, ou a evocação da mulher amada, lembrada ou interpelada, são constantes em *Cartas a Sandra*, onde será mais intensa essa vontade, presente nessa escrita dirigida a um tu, que já não está.

4.2.1. *Difícil estar só*

Em *Alegria Breve*, apesar de terem morrido todos os habitantes que restavam na aldeia, sendo a mulher que vive com ele a última a falecer, Jaime decide permanecer lá como se cumprisse um dever:

“terei de ir à vila dentro em breve. Hão-de perguntar-me:

- Como ficou você sozinho na aldeia?

E terão razão em perguntar, porque eu não tenho resposta. Ou terei a resposta estúpida de sempre:

- Sou de cá. Alguém teria de ficar” (AB, p.71);

³³³ F. I. Fonseca, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992, p.173.

³³⁴ F. I. Fonseca, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, cit., p.173.

³³⁵ F. I. Fonseca, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, cit., p.143.

“De vez em quando grito para me ouvir, para me não esquecer de que estou aqui. Mas é terrível. Alguma coisa em mim, sem que eu o saiba, está à espera de que lhe respondam e fica assustada porque ninguém responde” (AB, p.128).

Jaime fica completamente sozinho na aldeia e desespera na sua solidão, onde não há nenhuma voz, só o seu grito para se ouvir, o grito no silêncio que o rodeia. Jaime, na sua solidão, observa a aldeia como se procurasse algo, na esperança do recomeço. A voz do que observa é a única que ouve interiormente, a voz do seu eu, a sua voz que se espalha no silêncio que o envolve.

Espera que a neve apague as marcas das ruínas e que devolva à aldeia um aspeto renovado:

“vim depois à porta olhar o céu. A todo o espaço uma neve abundante recompunha à terra a sua hora original” (AB, p.181).

Jaime tem apenas o céu como companhia, pois lá estão todos os que partiram. Vive uma solidão profunda, recordando para sempre, através da escrita, aqueles que um dia foram a sua companhia e que, agora, o acompanham só através do pensamento:

“Selada de branco, a aldeia eterna. Eu só, e sem ideias. Fazem-me falta, às vezes. Uma ideia é uma companhia. Escrevo isto que escrevo e logo esqueço. Escrevo desinteressado? Esqueço. Tudo em mim hiberna às vezes longos dias. São dias enormes. Sou eu só a enchê-los, são demais para mim” (AB, p.224).

Jaime sente que o espaço e o tempo são demasiado para um ser, precisa de companhia que vai procurar ao passado escrevendo.

O “eu” encontra-se, agora, diminuto e perdido entre a grandeza da terra e a imensidão do céu, está sozinho:

“A terra é grande, o céu é imenso. Céu vazio. Eu só” (AB, p.65).

A solidão de Jaime é marcada pela imensidão da terra e do céu à sua volta, onde não encontra companhia numa terra despovoadada, nem num céu onde está o vazio deixado por aqueles que já o abandonaram levados pela morte. Um céu onde estão os mortos e uma terra habitada apenas por ele. Jaime parece emparedado entre a terra que levou a matéria morta dos corpos dos defuntos e o céu que levou as almas dos defuntos, permanecendo só. Jaime tem apenas a paisagem para dialogar, mas, por muito que procure, também não encontra nada na montanha, que quase desafia com o olhar para obter alguma resposta. Há apenas o silêncio:

“Eu e o silêncio. Só a montanha me fala ainda, mas não sei bem o quê. Fito-a intensamente, como se instintivamente a incitasse a explicar-se. Há um diálogo interrompido entre nós desde quando?” (AB, p.236).

Jaime interroga-se a ele próprio, pois já não resta ninguém na aldeia com quem falar. Numa interrogação circular, sem sair do mesmo sítio, pois não tem respostas para as suas questões e também já não há nada, ninguém, que o ilumine:

“Estás só, todas as tuas palavras e ideias, todo tu, és em círculo, fechado em esfera de loucura – para quem falas? quem poderia entender-te?” (AB, p.275).

Jaime, como último habitante da aldeia, é visitado por jornalistas que lhe dizem para ir embora da aldeia, pois a aldeia está “condenada” por ter sido “abandonada” por todos. Dizem-lhe que não poderá sobreviver, mas Jaime contesta:

“- Mas o homem não é uma espécie extinta! – disse eu aos berros. – O homem não morreu! O homem tem o futuro na frente!” (AB, p.179); “a voz da terra existe” (AB, p.180).

Apesar de ser o único sobrevivente na aldeia, pois até o cão morreu, encara o futuro com esperança:

“há dias enterrei o *Médor*. Dorme. Para sempre. Fico eu ainda, alguém teria de ficar, fui eu o condenado a essa excessiva grandeza. Se soubesses como é terrível” (AB, p.297).

Depois da morte de Águeda e do cão, ele sofre a solidão como uma terrível condenação. Porém, o facto de ter sobrevivido, de manter a vida na terra é visto como algo grandioso. Jaime considera-se deus, porque o seu filho virá salvar a aldeia, à semelhança de Cristo que veio salvar o mundo:

“Se tu soubesses como é difícil ser deus. Está-se só, estalando de poder e solidão” (AB, p.287).

Depois de terem morrido todos os que ainda viviam na aldeia, Jaime permanece à espera do filho para lhe entregar a terra para ele recomeçar de novo e poder repovoá-la, salvá-la do abandono. O seu filho será divino como todos os homens, acreditará em si próprio e não num deus. Há uma mudança na vivência da fé retratada na obra. O homem deixa de acreditar, de temer, de respeitar e de encobrir-se na igreja, num deus exterior, e passa a acreditar em si próprio, sendo a sua consciência, a sua alma, a sua divindade, que lhe ditará o sentir da força da vida como resposta às suas interrogações existenciais:

“tu hás-de ser grande e hás-de estar só, como é próprio da grandeza. E é tão difícil estar só. Que é que há-de encher-te a solidão?” (AB, p.299); “o meu filho definitivamente será um homem sem medo e a terra inteira será sua com as suas sombras, o seu mistério. O meu filho instalará a sua divindade em todo o reino de todos os deuses mortos. E de todas as vozes erguidas dentro de si, de todas as vozes erguidas no universo, de toda a voz oblíqua do aviso e do alarme, ele dirá na alegria calma do seu triunfo perfeito:

- É apenas a minha voz ” (AB, p.300).

É difícil não ter a companhia de um deus e ficar só, entregue à vida, mas acredita que o filho conseguirá encontrar a fé dentro dele, por isso, ele é divino. O seu filho viverá sem as vozes do passado, sem o peso da religião. Viverá livre das outras vozes. Viverá

apenas com a sua voz, com a resposta que o homem procura e que unicamente a interioridade pode transmitir. Viverá com a fé nele, que apenas depende dele.

Para além da sua solidão física, também existe uma solidão psicológica. Jaime sente que o seu verdadeiro “eu”, aquele que é realmente o seu ser ninguém conhece, pois os outros não podem entrar no seu interior, sendo apenas conhecido aquilo que é dado a ver, o exterior, a exterioridade do ser:

“Quebrou-se o espelho – foi bom? Para que quero eu um espelho? O espelho é o maior palco da vida, representamos nele o que queremos que vejam em nós. Mas a mim ninguém me vê” (AB, p.27).

Jaime não precisa de um espelho, porque nele só se reflete o exterior do ser e não aquilo que é realmente. O quanto ele sofre, ninguém pode ver, porque só se vê o que ele quer mostrar. O nó na garganta provocado pelo seu sofrimento, só ele o sentirá e mesmo que ele o queira mostrar, já não há ninguém na aldeia para o ver. Agora, sozinho no mundo, já não conta o exterior, apenas ele próprio. Já não conta o ridículo, pois é fruto de uma exposição aos outros que já não existem. Já não há ninguém que o possa fazer sentir assim:

“Mas não: seria ridículo. Ridículo *para quem?*” (AB, p.36).

Já nada do que os outros possam pensar importa, porque eles já não estão.

4.2.2. A sós contigo

Em *Até ao Fim*, o protagonista é um “eu” que se sente só e expressa-o repetidamente:

“Estou só.” (AAF, p.30, 54,122); “Eu só.” (AAF, p.57, 69); “Meus passos solitários no silêncio.” (AAF, p.23).

No momento do velório, está sozinho com o morto:

“A sós contigo” (AAF, p.14); “Entre a noite que é dele e a morte que está comigo estou eu só” (AAF, p.109).

O protagonista pensa como todos à sua volta foram morrendo. Recorda a morte do pai, da mãe, da amada da juventude, da empregada de infância, do padre e, agora, vive a morte do filho. Miguel é, das pessoas que mantinham laços de sangue com Cláudio, a última a morrer. Todos morreram e ele está só. Flora, mãe do seu filho, é a única personagem que não morre, mas afasta-se do protagonista, passando a ter uma relação muito distante com ele. Eles só se falavam quando era estritamente necessário por causa do filho. Logo, com a morte de Miguel deixará de existir a relação. Esta morte significa um corte com o passado, que representa amargura e tristeza, e um recomeçar, quase como se voltasse a nascer:

“E o dia que vai romper. E o homem natural em mim que se vai cumprir. E a alegria que não se chama alegria porque é um pouco estúpido e folclórico. Estar. Olhar. E entender o sinal do início. [...] Tenho a minha memória à minha espera, não me apetece ir ter com ela. Tenho a amargura à minha espera e a gravidade e as coisas sérias [...] Há um vazio em mim [...] Oco em mim, uma múmia. Vou enchê-la de luz [...] Ser em homem a luz e o mar. Ser a essência, sem ramificações exteriorizadas com que se é gente e circunstância. Ser” (AAF, p.156).

O protagonista sente-se vazio com uma memória triste que rejeita e um futuro de luz e esperança que só chegará com a manhã. A ausência de relação com os outros, no futuro, abrirá um espaço para apenas ser. Desaparecem todos e o protagonista sente-se profundamente só no mundo. Compreende que nascemos e morremos sós, mas também vivemos sós.

4.2.3. *Estás só - inteireza da tua solidão*

Em *Para Sempre*, o protagonista chega sozinho a uma casa fechada há muito onde parece que irá ficar. Neste romance, o motivo do seu regresso a essa casa não é claro. Contudo, segundo, *Cartas a Sandra*, Paulo preferiu ir para essa casa por vontade

própria, por uma necessidade de se isolar. Sente-se sozinho e cansado ao recordar a mulher, agora morta:

“Estou só, aflitivamente só. Estou na vida como nesta casa de abandono” (PS, p.117); “Estou só e cansado e a vida pesa tanto” (PS, p.214); “Estou só neste casarão deserto [...] querida Sandra. Tenho tanta necessidade de estar contigo” (PS, p.59).

O protagonista quer sentir-se acompanhado, sentir o amor para deixar de sofrer, para se voltar a sentir vivo, sentindo o sangue e o calor do seu corpo, e reinventa a mulher morta como mais gosta na sua imaginação, para descansar a sua dor:

“Vou fazer-te existir (...) Vou fazer-te existir na realidade da minha palavra. Da minha imaginação [...] Mas estás morta, posso inventar-te agora como quiser. (...) E estou só, quase morto também. Passei a vida toda à procura de uma palavra que me dissesse.” (PS, p.60).

Há dificuldade na comunicação pela palavra, porque ela está morta e só pode existir na imaginação do protagonista. É incapaz de estabelecer uma comunicação que o ligue aos outros:

“há um vazio incomunicável para as questões mais profundas com que se faz uma vida.” (PS, p.230).

O protagonista mais do que sentir-se só, insiste no desejo de estar com a mulher amada, a quem não consegue dizer uma palavra, para reestabelecer a relação. Ao não conseguir comunicar pela palavra, deseja tê-la a seu lado para poder comunicar pelo olhar, pelo toque ou, simplesmente, pelo estar, em silêncio, para sentir a sua companhia:

“oh, não morras, não morras, NÃO MORRAS! Sê calmo. Estás só. Tudo findou. Mas eu não quero! Sê discreto, na inteireza da tua solidão” (PS, p.208); “Só quando morreste e me vi sozinho, mas era outra coisa que morria, outra presença de ti, outro modo de estares comigo e eu te ver” (PS, p.209).

Ela morre, mas Paulo continua a senti-la com ele, noutra modo de estar, mas ainda presente. Daí a “inteireza” da sua solidão, que é em companhia.

4.2.4. *Aprender a estar só*

Nos romances em análise, o protagonista está sozinho após a morte de alguém próximo, como a esposa ou um filho. No entanto, esses mortos parecem ainda acompanhá-lo, a sua presença é ainda muito forte na sua mente, tratando-se assim de uma despedida, um período de luto, em que o protagonista terá de aprender a viver sem eles. Deste modo, há uma necessidade de compreender a vida, sem aqueles que partiram, mas o protagonista ainda os sente tão perto que se sente acompanhado, dividindo-se entre o sentimento de solidão, porque estão mortos, e a loucura de ainda os sentir como se estivessem vivos devido ao desejo de que continuem, de certo modo, vivos:

“Quantos dias se passam sem tu apareceres. E às vezes penso é bom que assim seja para eu aprender a estar só. Mas de outras vezes rompes-me pela vida dentro e eu quase sufoco da tua presença. Ouço-te dizer o meu nome e eu corro ao teu encontro e digo-te vai-te, vai-te embora. Por favor. E eu sinto-me logo tão infeliz. E digo-te não vás. Fica. Para sempre. Há em mim uma luta entre o desejo de que te esqueça e o de endoidecer contigo” (CS, p.86).

Em *Cartas a Sandra*, por um lado, o protagonista quer esquecer Sandra, porque há uma sensação de loucura ao lembrá-la tão vivamente. Há a noção de que vive com Sandra na irrealidade, na fantasia do seu imaginário. Porém, por outro lado, viver na irrealidade do seu imaginário, pensá-la viva, fá-lo sentir-se mais feliz, pois não tem de confrontar-se com a realidade da ausência do ser amado que o faz sofrer. O protagonista, entregando-se à sua fantasia, acaba por optar pelo caminho menos doloroso até conseguir recomeçar. A companhia invisível de Sandra existe, no seu imaginário.

Na realidade, o que Paulo mais deseja é estar com Sandra e o facto de estar sozinho na aldeia longe do barulho e da confusão possibilita que ele o consiga, mesmo que não seja da maneira que ele queria:

“vais ficar doido naquela solidão. E eu disse-lhe vou voltar de vez em quando se a solidão for de mais. Mas como encontrar-te na agitação da cidade? Como ouvir sereno a tua voz naquele tráfego infernal? Chamo-te aqui e tu vens. (...) penso em ti (...) vejo-te (...) olho-te e és tu, mesmo que não me olhes e não me digas nada [...] Queria dizer-te que jamais consegui deitar-me no meio da cama depois da tua morte” (CS, p.66).

A filha pensa que o pai pode sentir-se demasiado só na aldeia, mas, paradoxalmente, é na aldeia que ele mais acompanhado se sente, pois é lá, na solidão e no silêncio, que Paulo consegue sentir-se mais acompanhado. A companhia que Paulo almeja é a da mulher e isola-se para a poder ver e ouvir. Nem sequer se deita no lado da cama que lhe pertencia a ela para continuar a sentir a sua presença, prolongando assim a existência dela para não sofrer tanto. É como se de alguma forma ele achasse que ela continua a existir, o que serena a sua dor. Esta ausência sempre presente mostra também que o protagonista vergiliano tem a crença numa vida após a morte física.

Ele está completamente só e em silêncio na aldeia, pois a povoação recolhe-se ao descanso, fugindo as pessoas do calor da rua. Logo, ele não vê, nem sequer ouve ninguém. O calor anula a atividade da aldeia:

“Está uma tarde de canícula, é domingo, toda a aldeia adormece ou se refugia na sombra, nas tabernas do lazer, no fundo escuro das casas.” (CS, p.55); “Não ouço ninguém nem uma dessas vozes erradias que vêm na aragem da aldeia, chamamentos, ralhos, tudo em silêncio sob a praga do calor” (CS, p.56).

Paulo vai para o campo para poder estar a sós consigo, mas isto custa-lhe:

“Mas estar só comigo não é fácil. Amealhei umas poucas ideias para me fazerem companhia mas foram-se-me gastando [...] E então é forçoso

bastar-me com a esparsa memória do que passou. Ou seja com a evocação de ti (...) Por vezes esqueço-me no simples prazer de estar. Mas sei que estás aqui ao lado e basta olhar para ver” (CS, p.51); “sentado à sombra da grande figueira (...) E isto dá-me um grande prazer” (CS, p.51).

Ao mesmo tempo que estar só não é fácil, também lhe dá muito prazer. Talvez, porque está só, mas sente-se acompanhado, sente a presença da mulher morta, pois, ao olhar para o horizonte, surge a recordação e vê a mulher na sua mente.

No entanto, ao recordar o passado, apercebe-se de que se sente muito só:

“Estou tão só” (CS, p.130).

O “eu” está sozinho, mas acompanham-no vozes do passado na sua mente. No silêncio da casa vazia, ouve vozes daqueles que morreram:

“No vazio da casa, ouço às vezes a tia Luísa lá para dentro. Ou a tia Joana. São vozes soltas no ar e que no ar se desvanecem. Mas um dia ouvi-te a ti perfeitamente (...) eu fiquei tenso à espera e quase sufoquei” (CS, p.40).

Paulo emociona-se muito ao imaginar a voz de Sandra, a qual tenta ouvir, mas nem sempre consegue:

“Quantas vezes a ouço, tento ouvi-la na memória apaziguada do que passou. Mas não sou capaz de ta ouvir nos momentos mais difíceis da vida, quando o que dizias suportava um peso enorme do que não dizias” (CS, pp.40-41).

Sandra parecia não dizer tudo o que sentia nos momentos mais difíceis, mas Paulo sentia-a, sabia que havia mais, mas que ela calava. Paulo conhece muito bem essa voz, descrevendo-a com grande pormenor. É uma voz que lhe transmite serenidade e melancolia:

“conheço bem a tua voz (...) É uma voz breve, com um leve timbre de corda de guitarra e uma cor branda de lume. É uma voz serena e de uma longa melancolia” (CS, p.40).

É uma voz breve, leve, suave, branda, serena e melancólica que trazia a suavidade da música, o embalar da música que transporta ao mundo do imaginário, e que trazia a chama da vida, o calor do lume, o calor do amor. Relaciona a sua voz com a música e o fogo. A música surge na recordação da poderosa sensação de união transcendente de outros tempos e o lume na solidão presente que vive à braseira, onde procura a sua companhia.

4.3. Pensativo, calado

A história tem o dizível através do discurso, que são fragmentos narrativos, e o indizível que se depreende, é dado pela situação, e que são fragmentos líricos. O silêncio que resulta em solidão e que é necessário para ser-se inteiro, uníssono. Segundo a fenomenologia existencial de Merleau-Ponty, “O silêncio não é um puro nada; é antes “uma modalidade do mundo sonoro””³³⁶, um mundo do pensamento onde soa a linguagem, a palavra não dita.

“E a vida e a morte e tudo o que é fundamental não tem voz nas palavras.” (CF, p.106); “tento ouvir a voz que não vem” (SS, p.267).

Santo Agostinho fala em consultar Deus, mas, na realidade, Deus não tem voz audível e esta consulta do Homem a Deus é o dessa parte divina que há no homem, com essa procura para além de si, e que toma a voz na nossa consciência. Neste meditar, pensar ou conversa íntima só há espaço para a verdade, mantendo-se um diálogo interior sincero e verdadeiro. A grande diferença de “falar” com Deus ou com o próprio, é que Ele tem respostas para dar, perdoa e tem compaixão, por isso, há um conforto com Deus que não há com o próprio: “depois de Vos consultar, só em Vós encontro um reduto para a minha alma”³³⁷. Deus dá um refúgio ao Homem, um espaço de proteção no Outro. O Homem é amparado na comunhão com o Outro. Não se sente só. Porém, o diálogo com o próprio “eu” pode levar à solidão do Homem. É no silêncio deste diálogo em solidão que o protagonista procura o amparo da comunhão com o Outro.

Em *Alegria Breve*, a voz vem-lhe do silêncio, o qual põe em dúvida se algum dia será absoluto. A aprendizagem do silêncio é-lhe difícil. Talvez porque o relacione com a sua solidão, com a morte. Em *Para Sempre*, também menciona a aprendizagem do silêncio, que é o único que lhe resta, pois a Voz não a entende já. A velhice, cuja morte é próxima, conduz à falta de ideias, ao cansaço e ao silêncio, à introspeção. A morte é a alma já em silêncio, sem o corpo para a dizer. Esse silêncio absoluto que o protagonista tenta aprender enquanto vivo ou depois de morto. A voz que vem do silêncio como uma

³³⁶ Navarro Cordón, J. M. e Martínez, T. C., *História da Filosofia - Filosofia Contemporânea*, vol.3, Lisboa, Edições 70, 1995, p.113.

³³⁷ Santo Agostinho, *Confissões*, Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1966, p.288.

comunicação em silêncio, sem necessidade de palavras. Em *Alegria Breve*, a voz fala-lhe; em *Signo Sinal*, procura a voz mas não vem; em *Para Sempre*, não entendeu a voz que falou um dia; em *Até ao Fim*, ouve a voz do filho, morto; em *Cartas a Sandra*, a voz que é mencionada é apenas a da mulher amada, que já morreu. Esta não é relevante, o que importa é a voz inaudível, aquela que apenas se sente, e o silêncio menciona-se pouco, pois o que o protagonista pretende é dizer o que ficou por dizer.

Segundo Popper, “Vivemos num mundo de corpos físicos, nós mesmos temos corpos físicos. No entanto, quando vos falo, dirijo-me não aos vossos corpos, mas às vossas mentes”³³⁸. O corpo perece e desaparece, mas a mente que habita esse corpo e deixa de ter fala quando ele morre deixará de comunicar? O protagonista de *Cartas a Sandra*, porém, continua a ouvir as vozes daqueles que morreram, como acontece em outros romances. Por um lado, há a voz da palavra escrita do protagonista. Parece que a única voz audível é a do protagonista: “palavra em Vergílio Ferreira (...) é um dos pontos fulcrais da temática romanesca do autor (...) uma convergência de vozes (...) como se um apagamento das outras na hora da escrita se efectuasse para ficar apenas audível uma voz que é a sua”³³⁹. No entanto, esta voz parece que custa a sair, parece difícil encontrar a palavra adequada, aquela que tem de ser dita. Por outro lado, no que o protagonista diz, também há aquilo que fica por dizer. Existe a “impossibilidade de traduzir com exactidão as ideias, sentimentos e principalmente as vivências mais fortemente emotivas, opta por uma via (...) a do silêncio”³⁴⁰. Há a impossibilidade do dizer, transmitindo o indizível através do silêncio para comunicar profundamente: “a comunicabilidade profunda, irmã do silêncio e que em silêncio quase sempre se diz” (IMC, p.314).

O silêncio deriva da falta da palavra, a palavra final e absoluta, a palavra para expressar sentimentos ou razões, pois o protagonista não consegue encontrar nela uma expressão completa do sentir, como se aquilo que pudesse ser dito nunca fosse o suficiente e claro, naturalmente. O protagonista nunca encontra a tal palavra que busca, pois esta quereria dizer que ele já a sabe, conhece a verdade, descodificou o mistério, sendo o silêncio a forma através da qual se comunica, através desse vazio da palavra,

³³⁸ K. R. Popper, *O conhecimento e o problema corpo-mente*, Lisboa, Edições 70, 1996, p.17.

³³⁹ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.102.

³⁴⁰ R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percorso de Vergílio Ferreira*, cit., p.107

das respostas não dadas, através daquilo que não diz. O silêncio pode ser o modo mais completo de comunicar, quando não restringe e consegue abranger o incomunicável; pode dizer mais do que a palavra: “o silêncio pode ser de si uma palavra mais expressiva que a palavra” (IMC, p.273). Um gesto ou uma expressão, aquilo que se vê e se sente expressa muito mais do que uma palavra: “«estado afectivo». En cada instante, el Dasein experimenta algún sentimiento, por débil que sea. [...] Se siente esto mejor que se explica. El sentimiento revela profundidades a las que nuestro conocimiento no puede alcanzar”³⁴¹. O protagonista não se detém numa descrição física pormenorizada das personagens, mas descreve a atitude do corpo de algumas delas, em certos momentos. Fala do movimento do andar, do olhar, do riso, da expressão facial, do gesto. Estes detalhes, que ele capta na perspectiva do seu “eu”, ao observar um “tu”, revelam ao leitor como o protagonista vê o “outro”. O “outro” é sempre visto à luz daquilo que o próprio “eu” projeta nele, a visão dada sobre o “outro” revela a maneira como este se insere no mundo com os outros.

4.3.1. Ouço o silêncio – a vida vai largando mil questões pelo caminho

Em *Alegria Breve*, à medida que foram abandonando a aldeia e morrendo, Jaime teve de aprender a viver cada vez mais em silêncio, até acabar por ser o último habitante da aldeia, e aí a única voz é aquela que advém do silêncio, onde as coisas embatem, a voz do interior do homem ecoa. A sua alma fala-lhe e o seu sentir-lhe surge profundo:

“É no silêncio que eu vivo, aprenderei outra linguagem? não há palavras ainda para inventar o mundo novo. Como estou cansado. [...] Foi a voz que aprendi, essa, da grandeza e do silêncio, de um mundo primitivo. Depois a voz deu a volta pelo labirinto da vida – eis que regressa ao ponto original. Mas que significa ela hoje? Quando o telhado abateu, o telhado da igreja, o espaço desnudou-se, a voz claustral expandiu-se, falou ainda do início. Acaso deveria ouvi-la?”(AB, p.298).

³⁴¹ R. Jovilet, *Las Doctrinas Existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*, Madrid, Gredos, 1969, p.109.

Fecha-se o ciclo. A narrativa, despoletada pela morte da única pessoa que ainda fazia companhia a Jaime, começa com o enterro desta, Águeda. Dá a volta pela vida de Jaime de forma labiríntica até chegar, novamente, ao ponto inicial: Jaime, cansado, abrindo uma cova. Também a voz do “mundo primitivo”, a do sentir, dá a volta e retoma ao início. Jaime interroga-se sobre a importância de ouvir ou mesmo compreender essa voz do silêncio, a memória da vida, a voz que interroga a vida e que a tenta entender. Jaime discorre sobre a vida, passando pelas suas memórias, mas, volta outra vez ao momento inicial, ao enterro de Águeda, ao estar só, velho, cansado e sem saber os “porquês” daquilo que constantemente se interroga ao longo da narrativa.

O protagonista vive em silêncio, tentando escutar uma voz que o esclareça. A profissão do protagonista é coveiro, um homem que sente pena por aqueles que partem, o último a ter piedade:

“vivo ainda à custa dos mortos. [...] sou o coveiro do mundo. Não o carrasco – o coveiro, o último doador da piedade” (AB, pp.297-298).

O protagonista convive, assim, com a morte, vive o silêncio da morte, explicando que ainda não consegue dizer nada sobre esse mundo. No entanto, refere a existência de uma voz, a voz de um mundo primitivo, do ponto original, que percorre o caminho da vida, mas que é também a voz do silêncio, sem palavras, não podendo romper o silêncio existente:

“Acaso, se a ouvisse, não acabaria por erguer o telhado da igreja, as sombras do seu frio? Acaso o meu início, o que transmitirei ao meu filho (...) acaso não fica mais longe? Mas onde? Onde o lugar do homem puro, feito de humanidade, reintegrado em sangue humano, em carne humana, de miséria e triunfal. [...] Trémulo sinal de um mundo além de mim, amarrado estou ao meu corpo envenenado desde a origem” (AB, p.298).

É uma voz que se expande, a voz da fé, da explicação do mistério da vida. É uma voz que talvez pudesse ajudar a reerguer a Igreja, a reconstruir a fé que se desmoronou. A igreja desmorona-se abre um novo espaço para a voz que procura responder à origem da vida, mas tudo é incerto. É nesta procura de palavras para expressar a voz da fé que o

protagonista se interroga sobre o lugar do “homem puro” no mundo, do homem preso num corpo, do homem que se serve de um corpo para realizar o triunfo da vida e que, depois, se desprende dele, quando se encontra miserável, “envenenado”. A única coisa que sabe é que está preso a um corpo que morrerá e apodrecerá na terra, mas sente que há algo para além disto.

O silêncio é uma constante. Tudo surge em silêncio ou é seguido de silêncio. O silêncio ajuda a caracterizar a situação narrada, pois chega mesmo a adquirir as características daquilo que o rodeia:

“Dois picos solitários (...) lá longe, trémulos no silêncio” (AB, p.10); “Olho a aldeia abandonada, perdida na montanha, ouço o silêncio” (AB, p.11); “Ouvi os gritos dos rapazes (...) e finalmente o silêncio” (AB, p.15); “chave da porta range, emperrada, para o silêncio em volta” (AB, p.17); “Bato à porta e a pancada ressoa no silêncio” (AB, p.18); “o grande silêncio em redor na grande invasão da neve a toda a vastidão do horizonte” (AB, p.22); “Vamos pelo descampado da serra (...) e em volta o silêncio de horizontes” (AB, p.23); “No largo, só o silêncio. E através dele, de vez em quando, o cântico da capela subindo alto, dando a volta aos montes” (AB, p.25); “silêncio imóvel pelo céu azul” (AB, p.26); “Pela hora da missa, no silêncio quente da aldeia deserta” (AB, p.34); “silêncio opaco” (AB, p.42); “o silêncio brilha” (AB, p.43); “silêncio liso da neve” (AB, p.87).

É como se estivesse tudo em silêncio absoluto. Tudo é intercalado pelo silêncio, o silêncio de quem está sozinho a pensar, constituindo o contexto das suas recordações e reflexões. Para Jaime, a existência vai construindo o ser, as situações surgem na vida e as pessoas reagem, e só, mais tarde, já depois de acontecido, se pensa instintivamente nesses atos, nos motivos pelos quais sucederam de certa maneira e não de outra:

“Os actos surgem, a pessoa que somos estabelece-se em nós, e só depois as razões proliferam como a erva num cemitério.” (AB, pp.105-106)

Por isso, no silêncio, Jaime interroga-se sempre sobre os motivos da sua vida na tentativa de compreensão da mesma. O discurso é constantemente interrompido por perguntas não respondidas:

“como foi possível? Como foi possível que tivesse havido este problema? [...] porquê? O homem é tão misterioso. [...] Seria o que me sucedeu? [...] A certa altura perguntar-me-ia: [...] que é que isto quer dizer? [...] Assim a vida vai largando mil questões pelo caminho, pelo simples facto de se fatar delas e já as não entender. Que questões? É ridículo sabê-lo: mil questões ridículas” (AB, p.244); “Resolvi os meus problemas? É tudo tão difícil de explicar. [...] Porquê? Não sei porquê” (AB, p.245); “Ao fim de todos os desvios dei a volta à vida toda, fechou-se então o ciclo?” (AB, p.246); “A vida organiza-se onde? As verdades decisivas como nascem? [...] E eu pergunto: e quem fez o que fez *isto*? [...] pergunto: quem fez esse? [...] «quê?», «como?» [...] Será tudo assim na vida? Tudo o que é fundamental?” (AB, p.247).

Talvez as repostas não cheguem, porque a palavra é apenas um ruído, um mistério que nada diz:

“A palavra é um mistério, Ema dizia; é um ruído estúpido e o espírito vive nele” (AB, p.88); “Que é uma palavra?” (AB, p.92); “Que é uma palavra? A presença oblíqua de um espírito, dizia Ema, suponho. O meu espírito é novo. Cego, incerto, tacteia a realidade da vida” (AB, p.93).

Ema interroga a verdade das palavras, explicando que são um ruído e não a verdade de um espírito, que são um mistério a decifrar tal como a vida, como se não houvesse maneira de expressar a verdade absoluta verbalmente.

O protagonista é um ser que pensa, se interroga, procura explicações para tudo, quer saber:

“Ela dizia-me (...) Acontecera tudo como tudo acontece, isto é, acontecendo. Que eu é que tinha a mania de achar razões para tudo. [...]

O que se passou com Águeda nunca o soube. Decerto, gostava de entender, saber o donde, o para onde e o porquê” (AB, p.67);

“Decerto, gostava de entender, de ter razões, porque tinha ainda um corpo enérgico. Por isso eu insistia:

- Passou por ti a febre técnica, o pecado liberto. Que queria eu dizer? Não sei. Uma máquina é pura. Não tem escrúpulos, nem remorsos, nem tempo. É eficiente e cumpre-se” (AB, p.68).

Águeda procura que Jaime entenda não as possíveis razões, que expliquem o motivo do que sucede, mas que as coisas sucedem-se naturalmente, porque a lei da vida é assim, não sendo necessárias razões para que ocorram. Os acontecimentos dão-se e nós só temos de os aceitar sem necessidade de encontrar uma resposta para tudo. Há apenas que aceitar. No entanto, a natureza de Jaime é procurar respostas, explicações que, talvez, o apaziguem. Jaime anseia pela compreensão. Não entende o porquê. A vida deve ter uma razão e ele quer saber a razão da morte de Águeda para esta não ser como uma máquina que, um dia, deixará de funcionar:

“eu via que era assim, se bem que às vezes não visse que era assim, o que me perturbava violentamente por me forçar a perguntar-me onde se gerava a evidência do que nos era evidente e se perturbava a evidência do que já o não era” (AB, pp.81-82).

Às vezes, Jaime ficava preso à incompreensão dos acontecimentos, o que ia gerar as perguntas, mas o silêncio representa as repostas às perguntas de Jaime.

Durante o enterro, com o silêncio que envolve a situação, brota a necessidade de diálogo, um diálogo que possibilitará o prolongamento da vida. Diálogo que só poderá ser feito na mente como no romance *Até ao Fim* onde Paulo passa uma noite a dialogar com o filho morto, como se de uma conversa final de despedida se tratasse. Contudo, neste caso, não há propriamente um diálogo, apenas um reviver das experiências passadas:

“Um diálogo (...) que é necessário liquidar, saldar de uma vez” (AB, pp.9-10).

Após a morte de Águeda, o protagonista tem necessidade de falar com ela para esgotar a relação que fica suspensa com a sua morte. Há necessidade de diálogo, mas não chega a manter nenhuma conversa com Águeda. Após a morte, apenas o reviver as situações para esgotar o que restava da relação. Portanto, Jaime já não teria nada para dizer-lhe, quer apenas prolongar a companhia, pois não quer estar só. Tal como aconteceu quando morreram todos, e levou Águeda para sua casa em busca de companhia. Na realidade, a relação deles era apenas de companhia, não havia diálogo:

“quando vieste para minha casa (...) se contam as palavras que disseste.
(...) Agora emudeceste para sempre” (AB, p.37).

Agora, depois da morte, também já nada há para dizer. Jaime não consegue nunca o diálogo com Águeda.

Nem diálogo, nem palavras, apenas o grito existe. Jaime não dialoga, mas ouve. No momento presente, a única coisa que ainda ouve, realmente, são os uivos dos cães que sobem até ao céu e ao horizonte. O uivo relaciona-se com a morte nos romances, surge como o eco de um sofrer:

“O uivo de um cão ao longe, gemido fundo” (AB, p.26).

Há a repetição de “ouço”, o ouvir de sons que surgem sempre de um silêncio que paira numa aldeia despovoada. Jaime também ouve a voz da sua memória:

“tinidos da memória, ouço-os” (AB, p.42)

É na memória que recorda os gritos, os quais se dissipam no silêncio profundo, que o envolve e não os recorda como algo agradável:

“perdem-se longe, pelo silêncio das matas [...] Uma vez gritei. Foi terrível, julguei endoidecer” (AB, p.27).

Há um grito de quando era criança, mas dele não guarda boas recordações. É um grito no silêncio, um grito que expressa o indizível:

“há quarenta anos, eu só, junto ao ribeiro, olhando a água correr, e um bando de estorninhos [...] sobre a figueira [...] Corro (...) dou um berro enorme, inesperado no silêncio [...] relembrei-me do terror indizível da infância (...) Fora a memória talvez do meu grito por sobre a aldeia deserta. Os milhares de estorninhos investiam-se de uma força obscura de praga bíblica, como nas histórias das nuvens de gafanhotos, a natureza na sua oculta fatalidade” (AB, p.35).

O seu grito provocou uma imagem de poder e de fatalidade da natureza que o assustou. Os pássaros a voar como se fossem uma praga destrutiva do mundo. Outra vez a árvore escolhida é a figueira, que, como símbolo das relações entre a Terra e o Céu, é afetada por uma espécie de praga que assusta Jaime em criança. É como se o seu grito provocasse a destruição.

O grito relaciona-se com a destruição, a praga e o terror da morte. Recorda o grito de Norma perante a possibilidade da morte do filho:

“O miúdo [...] tinha a face branca, os olhos revirados e espuma aos cantos da boca. [...] Norma ergueu um grito medonho, insultuoso, de raiva e aflição” (AB, p.45).

Ao pensar que o filho podia estar morto ou podia morrer, a explosão do terror conduziu ao grito. Depois da morte, já não há grito, já não há sentimentos que possam dirigir-se a alguém. Reside apenas a dor íntima, em que o destinatário é o próprio, para sempre, pois a morte é irreversível:

“uma manhã, o pequeno apareceu morto.[...] Norma. Serena e dura. E tanta coisa ainda por dizer, por explicar. Branca. A tua cólera muda e para sempre. E daí, talvez que a tua palavra não fosse já para mim. Para o teu filho? A vida é tão difícil” (AB, p.46).

O silêncio da morte pela comunicação cortada entre mãe e filho, e a palavra em silêncio que lhe é dirigida a partir da morte. Existe a dificuldade da palavra que jamais obterá resposta, uma palavra silenciosa dentro de Norma, o sentimento de cólera que não expressa e que permanecerá no seu íntimo por não ter destinatário. Também lembra o grito de Águeda antes de morrer, um grito que expressa o pânico da morte, do desconhecido:

“e repentinamente

- Jaime!

O meu nome. Gritado para o deserto da montanha, em cólera, em medo, em súplica ao meu poder” (AB, p.294).

Águeda grita o seu nome, como poucas vezes o fizera, em pedido de auxílio, sentindo a morte de perto com um aperto no coração.

No momento presente, Jaime lembra o grito, o arranque final da vida. Procura o seu grito. Jaime sente, mas tem dificuldade em gritar:

“Mas possivelmente se eu gritasse. Se eu chorasse, o ar tornar-se-ia mais respirável? o olhar mais limpo. Vem-me a opressão não sei donde, porque eu estou calmo, absolutamente calmo. Nem sequer me sinto triste – ou sinto? É estranho. Haverá ainda algum sentimento para a última verdade? Digo a última – que última?” (AB, pp.28-29).

Um grito seria talvez uma forma de alívio que ele procura. Finalmente, a opressão, a contenção da dor explode num grito à terra, sua única companhia. Jaime abre-se ao universo e fá-lo participar do seu sofrimento, como numa chamada de atenção de que ainda está ali, vivo, e sente uma resposta da terra, ouve uma voz que não se ouve, apenas a pode sentir, pois o silêncio permanece. Também ouve ainda a voz de Águeda que acabou de partir:

“Abro a janela e clamo a todo o pulmão:

- Eh!...

Cruzam-se os ecos pelo ar, a terra responde-me, a terra espera-me”;
“escutamos uma voz que se não ouve e se levanta ao longe, na aldeia, no universo” (AB, p.62);

“- Volta comigo – diz-me Águeda. – Para sempre.

Ouçõ a sua voz vinda de cima, perpendicular, como um aviso divino”
(AB, p.63);

“Abruptamente porém atiro um berro grosso para o horizonte

- Eh!...

e fico extático, aterrado comigo, do excesso de mim. Não chamava ninguém: chamava a minha abundância, decerto o meu desespero. Há quanto tempo não falava? A palavra é um mistério” (AB, pp. 87-88).

O grito de Jaime volta a apavorá-lo, visto ser o seu desespero sozinho no silêncio do mundo que o rodeia e se expande até ao horizonte. O grito expande, aumentando o terror. Usa o grito, mas não a palavra. A palavra é indecifrável, não tem sequer a quem a dirigir. O grito é involuntário, ocorre como uma explosão do sentir que não consegue conter. O grito custa a sair porque é fruto da emoção, um sentimento tão difícil de revelar:

“Porque não grito? Há um urro longo, travado na garganta. Com um pequeno jeito (...) não seria tão fácil? Mas não é” (AB, p.27); “Estou só. Mas é-me impossível gritar – para quê? Às vezes, mas raramente, o grito sobe, entala-se-me na garganta” (AB, p.41).

O seu corpo tem necessidade de deitar para fora o que sente, mas não é fácil. Não tem ninguém a quem contar, nem com quem gritar. A forma de grito, em vez de palavra, demonstra uma dificuldade para comunicar, que é o gritar no desespero, quando o sentimento é tão forte que sai como uma explosão para o aliviar. O sentir é o que o faz viver, deste modo, é difícil soltar qualquer que seja o sentimento, pois não quer desprender-se da vida:

“os sentimentos são um vício – ou não? [...] o que nos sustenta não é o objecto do sentimento, mas o próprio sentimento. Porque o objecto é um

pretexto, e o sentimento é o prazer de nós próprios (...) será assim?” (AB, p.41).

O que o mantém vivo não é a presença dos outros, mas os seus sentimentos. Viver é sentir.

Jaime procura uma voz dentro dele. Talvez seja a sua própria voz, o seu eu mais íntimo que ele queira que se lhe revele:

“Cerro um pouco os olhos, escuto, uma voz vai erguer-se – será a VOZ? Porque há momentos em que a espero. São os momentos finais da revelação absoluta” (AB, p.107).

Jaime quer uma voz interior que lhe revele a verdade da vida. Espera a revelação do ser, a verdade do corpo que possui a vida, mas a revelação da verdade divina é em silêncio, através das vozes da terra e do céu, que ouve, mas em silêncio:

“A vida é tão simples! E a verdade. É a verdade do teu corpo, nascido da terra. (...) Fecha os olhos sobre ti, respira, sê. (...) Obscuro frémito de vozes, vibram silenciosas por toda a terra. Ouço-as ainda agora, ah, como não? Estremecem no pavor das casas enegrecidas, tremem no céu enorme. Mas levanto-me, poderoso, atiro uma patada ao universo que é meu, grito a minha horrorosa divindade” (AB, p.107).

A verdade divina é a voz do grito da vida que ele possui, um grito que se revela sem nada dizer, um grito que não fala, não explica, não usa palavras. Jaime nunca fala, pois não tem ninguém com quem falar, fisicamente. Fala apenas com as suas memórias, reflexões, vai refletindo.

À janela, Jaime observa a neve que não deixa de cair e tudo lhe lembra a sua dor, comparando os flocos de neve que caem com as flores que se atiram para cima de um caixão, num enterro. É como se os céus enterrassem a aldeia com a neve. Essa imagem do enterro não sai da sua cabeça, essa imagem de fim ou de separação final. Jaime assiste ao fim da aldeia, sepultada pela neve, já sem habitantes e espera que a voz do seu

sentir se pronuncie. Com o seu pensar cristalizado e os olhos fechados, abre-se ao seu coração, à voz do seu sentir, uma voz que o alente, que lhe explique o porquê, para que possa compreender a sua dor. Uma voz que lhe dê esperança para continuar num mundo onde já não resta ninguém que lhe dirija essa palavra. Por isso, essa voz terá de vir dele, pois ele não ouve a voz divina, do céu, como se tivesse sido desprezado ou ignorado pelos céus. Porém, instiga-se a ser forte, a não se deixar vencer pelo sofrimento da morte, acreditando que deve esperar a aparição do invisível no seu sentir:

“Devo ser imensamente forte (...) Imóvel, à espera, meu coração escuta. Cai neve de novo, vejo-a. E mais do que nunca o mundo é deserto. Como flores num sepulcro, cai neve. Que desprezo do céu?” (AB, p.118); “Águeda (...) – dorme. Preciso de ir à vila. Abro a janela, cai neve. Não muita. O ar frio cristaliza a memória. É límpida, exacta, fixa. Tempo de nunca. Cerro um pouco os olhos, (...) sinos, ó alegria branca, ternura breve, inverosímil, na obscuridade de mim, e tanto. Tanto, que não sou eu aí, mas apenas o involuntário e o estranho e o alheio de magnitude, do resistente invisível não apagado ainda como os vulcões extintos. Cai neve” (AB, p.119); “Devagar, a vida flui pelas minhas veias. Sinto-a dilatar-se pouco a pouco até às partes já mortas do meu corpo” (AB, p.125).

Nessa tentativa de ouvir uma voz, Jaime fecha os olhos e o que ouve são os sinos da igreja, uma alegria breve, o eco da fé e da esperança simbolizado nos sinos. Ouve a voz do seu interior que não conhece, a voz da vida tão inexplicável, uma vida que apenas sente e que considera como independente dele, com uma força própria que não controla, nem conhece. A repetição “cai neve”, “não muita”, como a cadência suave das recordações que surgem na sua mente, límpidas, exatas, fixas, cristalizadas, que lhe trazem o desconforto do frio, da morte, enterrando o passado.

Os sinos são uma constante da sua memória que, tal como o grito, enchem o espaço até ao horizonte:

“ouço os sinos. Multiplicam-se pelos montes, enchem todo o espaço, ó sinos da minha memória aflita” (AB, p.122).

O grito brada a vida, os sinos clamam a esperança da vida, a fé, que Jaime tem de reconstruir, eliminando tudo o que está para trás, e criar a nova crença, liberta de moldes preestabelecidos, ritos e hábitos que já não têm significado para ele. Jaime terá de redescobrir a fé ao longo do resto da sua vida. Assim, em silêncio, olha e interroga-se no medo do desconhecido:

“A neve brilha ainda palidamente, e do meu olhar mudo, entre um vago de terror, sobe a trémula interrogação” (AB, p.49).

Nesta interrogação sobre a vida surgem os mortos. Lembra-se dos mortos, quando cai a noite e o silêncio o invade:

“é evidente que os mortos se lembram [...] Quando tudo está concluído e cruzo os braços, quando a noite, como um vento, me devasta de terror, quando o silêncio é tão profundo que me ouço ser, quando” (AB, p.127).

Jaime pode ouvir-se quando está em profundo silêncio, e é neste ouvir-se que se assomam os mortos, como parte dele, do seu passado e, por vezes, Jaime também ouve esse passado cujas vozes o enlouquecem. Por isso, deseja esquecer tudo, apagar a sua memória:

“Que é que dizes? – ouço-te. Ouço-te e o espaço da neve arrepiá-me. Que querem dizer todas as palavras de outrora? São um escárnio ao meu silêncio ou uma loucura aos gritos. Risos de tolos (...) Preciso de matar a memória, preciso! Oh, matá-la” (AB, p.154); “No silêncio absoluto, as palavras de outrora estremecem de loucura. Mas eu ouvi-as, eu senti-as – foram o meu lume. Mas o lume apagou-se e o que é difícil por isso é reavivar-lhes o calor. São palavras avulsas, longínquas, separadas de mim como do limiar da morte” (AB, p.155); “Ouço tudo no limiar do tempo” (AB, p.157).

As vozes dos mortos foram o calor da vida de Jaime, o seu lume, mas este lume apagou-se, já estão todos mortos e, agora, só lhe resta reavivar as brasas, mas é-lhe difícil. É difícil recuperar o calor dos mortos, só recuperável na memória.

Jaime responde às suas interrogações com a sua única verdade, que é o universo, mas as interrogações permanecem sem respostas, o que acontece é que, depois do rodopiar das ideias, bastar-lhe-á o universo, pois chega à conclusão de que não conseguirá mais resposta que essa:

“A vida organiza-se onde? As verdades decisivas como nascem? [...] quem fez o que fez *isto*? [...] quem fez esse? [...] o universo existe por si” (AB, p.247); “Um combate surdo. Multiplicamo-nos de razões para um lado e para outro, mas o combate não se decide aí. A certa altura damos conta de que tudo está resolvido” (AB, p.247-248).

As interrogações, depois de muito refletidas, podem resolver-se sem a resposta procurada. Muitas vezes, a resposta para estas interrogações pode estar na repetição da problematização que as gasta, não sendo mais necessário qualquer resposta, porque a interrogação perde a importância inicial:

“basta muitas vezes a repetição de um problema para se gastar. Fica intacto e gasta-se. As minhas dúvidas, repetidas, começam a esgotar-se. Aborrecem, fatigam” (AB, p.244).

Daí a repetição do seu passado, a memória daqueles que morreram, como um processo catártico, através da fadiga e do aborrecimento que o pensar provoca, e repensar para lhe gastar a memória. É impossível modificar qualquer pormenor do passado, mas o sofrer apazigua-se pela recordação constante de tudo o que aconteceu, pelo reviver de cada situação, constantemente. É o cansaço que acaba por eliminar os problemas que se vão dissolvendo durante a vida:

“O homem é tão estranho. Resolvi os meus problemas? É tudo tão difícil de explicar. Cansei-me. E é só o que me lembra dizer. Mas o cansaço é verdade (...) Os grandes problemas da vida são pela vida absorvidos,

digeridos, eliminados. Os grandes problemas nascem no sangue, circulam aí, e um dia exalam-se na respiração... [...] um dia arrefecem estupidamente em matéria morta, em ruídos comuns. Porquê? Não sei porquê?” (AB, p.245); “Não resolvi nada para a vida, cansei-me. É um cansaço íntimo, amável, direi mesmo delicioso? Como quando se emerge de uma longa doença (...) As ideias dormem à minha volta” (AB, p.246).

Jaime está cansado, mas sente-se bem, sem rodopiar em problemas, sem ideias. É como se a sua cabeça tivesse deixado de andar às voltas com algo que o preocupava, que o intrigava, e, de repente, já não lhe interessa resolver esse assunto porque perde a sua importância. As situações, os problemas, as interrogações gastam-se, mas não se resolvem, tal como as relações que gasta ao relembrar, mas não as resolve, ou talvez sim, pelo desgaste. Jaime parece estar a sentir o desgaste da sua interrogação que se foi resolvendo na sua insistência. Cansado, parece sentir a pacificação a chegar:

“Ao fim de todos os desvios dei a volta à vida toda, fechou-se então o ciclo?” (AB, p.246).

Jaime tinha um “combate” interior a resolver. Era o combate das palavras do Padre, um “combate surdo”, visto não se poder sequer argumentar:

“- Só há duas verdades fundamentais: Deus existe, a alma é imortal” (AB, p.247).

Talvez este combate “surdo” tenha também uma resposta “surda”. Há verdades que se conquistam, mas há outras para as quais o esforço e a atenção não são suficientes. São verdades que podemos ou não chegar a conhecer, elas erguem-se-nos involuntariamente:

“há outras verdades, outras. Há perguntas sem resposta. São perguntas do sangue, Ema dizia que são as interrogações. E as respostas para estas – curioso – nunca se conquistam. Como numa roleta da vida, *saem-nos*. Acontecem sem nos darmos conta. Às vezes, repentinamente. Saltam

como faíscas. São evidentes, queimam. Mas outras vezes necessitam de várias gerações – meu filho. Saem aos outros” (AB, pp.243-244).

Jaime acredita que essa verdade, a resposta para a sua interrogação, possa surgir ao seu filho. A compreensão de que a evidência da verdade brota numa aparição súbita pacifica Jaime que, cansado de pensar para procurar respostas, entende que as respostas, para verbalizar, estão no sentir e não no pensar.

No final do romance, Jaime já esgotou tudo e chora sem saber de quê e lembra, sem saber o quê. Lembra e chora, talvez, para esgotar a dor, para se esvaziar do antigo e dar lugar ao novo. As emoções parecem ter acalmado. Agora, o seu deambular é orientado por algo que o faz sentir bem:

“Despojado de mim, do que me sei, não é o nada que aparece, mas outra coisa, a outra coisa de todas as coisas – que coisa? Irredutível, fugidia. [...] sinto-me bem. Um esquema invisível orienta o meu deambular e é decerto daí que vem a minha segurança, porque me sinto bem” (AB, p.250).

Esta orientação segura contrasta com a sua desorientação e tristeza inicial. Agora, depois do grito romper a sua comoção, já consegue chorar, e chora porque sim, porque assim o sente, não procurando nenhuma razão que justifique o seu choro:

“Não um choro pelo que se me perdeu, mas apenas choro por mim. Como as crianças quando já esqueceram as razões e choram ainda. [...] Sinto como quem lembra, mas sem nada para lembrar” (AB, p.249).

Chora como quem grita, numa manifestação do sentir sem palavras. Jaime entrega-se ao sentir, porque são os sentimentos que lhe dão vida. Deixa-se levar pela saudade, a melancolia, o desespero, a ira e todos aqueles sentimentos suscitados pelas lembranças no momento de morte que vive:

“como me lembra! Inútil? Tudo isto é tão absurdo. Esta esperança sôfrega, este impulso cego, desesperado. (...) Inútil? Subitamente, às

vezes, uma melancolia tão grande. A minha ira desce, e o meu orgulho, uma saudade longa.

Bate-me uma onda de ternura – donde vem? Há um olhar que me fita – quem é? Fita-me, e uma dor cresce em mim, velado choro” (AB, p.299).

Jaime sofre pela memória do passado que, para não ser em vão, tem esperança de que possa servir para algo mais, mesmo não sabendo se existe. Apesar de estar só, Jaime tem sempre a percepção de que alguém o observa, mesmo não conseguindo explicar de quem é essa presença. É difícil de aceitar a solidão, procurando sempre a companhia e a voz. É difícil aceitar a morte daqueles que morreram, prolongando-os na sua memória. É difícil aceitar o fim da aldeia, conservando a esperança da continuação da mesma através do filho. Jaime interroga-se nesta permanente recusa em aceitar o fim. É um homem crente, mas sofredor. Abriga-se na fé, numa interrogação constante.

4.3.2. *De novo o silêncio e a interrogação*

Em *Até ao Fim*, o protagonista é um “eu” que pensa, reflete e recorda. Dialoga, no pensamento, consigo próprio e com os outros. O “eu” fica calado perante os outros. Por isso, é julgado mais pelo que não diz do que pelo que diz, pela passividade mais que pela ação. No velório, o filho morto pede-lhe que fale. Como acontece ao longo de todo o romance. Para esclarecer o que ficou por dizer, justificando-lhe que falar é uma forma de se sentir melhor:

“- Em que é que estás a pensar? Fala. O falar é bom. Mata a preocupação [...] O falar desoprime e revela a hipocrisia do sentir” (AAF, p.36);

“- Eu disse que o sentir era hipócrita? Não é verdade. É o que está mais próximo do ser.

- Mas só as palavras o esclarecem, só nelas o sentir é verdade assumida. Gosto de me sentir em tudo o que sou. E tu, Cláudio?

- Como, meu filho? [...] - Sim. Mas dizias tu que a palavra.

- Gosto de tomar consciência de tudo. Perguntava-te se tu também.

- Não sei. Já não sei nada. É tudo mais forte do que pensá-lo” (AAF, p.39).

O ser sente, depois fala para transmitir o que sente, assumindo-se perante os outros, revelando ser quem é. O falar é a revelação do ser, a sua tomada de consciência, o seu sentir transformado em palavras, o invisível tornado visível. Contudo, o filho nunca chega a saber através da palavra como é realmente o seu pai, pois este não fala. O protagonista parece ser alguém que implora o olhar atento dos que o rodeiam, pois as palavras não são suficientes, podendo estas ser uma armadilha, já que se podem interpretar, tendo vários sentidos possíveis. É no olhar que se encontra a verdade pura, os olhos são o espelho da alma e como tal traduzem o estado de espírito, o eu verdadeiro e interior que o protagonista quer conhecer. O sentir não tem maldade, os sentimentos são puros. O sentimento vive-se. Nem sempre é fácil, linear e óbvia a sua explicação. O sentimento não se diz.

O silêncio marca este romance. O quadro da capela com retórica, mas silencioso (AAF, p.27); o silêncio da mãe à hora em que o pai vai para a missa; o protagonista que não consegue dizer nada ao pai quando vão de carro para o hospital; o amor platónico, Oriana, que morre sem o protagonista lhe ter conseguido dizer que assistiu ao seu espetáculo; Flora que não explica o que o protagonista não entende; o filho morto que fala no pensamento do protagonista e, enquanto viveu, falou pouco com o pai; Cláudio que nunca gostou de falar e, mesmo agora, pensa que não há nada a dizer; o silêncio do velório do filho; entre outros. O lugar do velório, uma capela em Sintra à noite junto ao mar, privilegia o silêncio. Vergílio Ferreira no ensaio “Louvar amar” expressa o seu amor por Sintra, porque é um lugar sagrado, de qualquer religião, onde o tempo parece eterno e o silêncio profundo, levando-nos à interioridade: “Pagã ou cristã ou mesmo moura, Sintra tem o sagrado do outro lado da vida imediata e utilitária. A convulsão apazigua-se, o ruído afoga-se no silêncio da floresta, o tempo abrandando-se numa lentidão genesíaca. Um banco e uma sombra tranquiliza-nos do nosso excesso e é possível então ouvir em nós a voz que outras vozes ensurdeciam. Amar o seu silêncio, a frescura inicial da alma, a História e monumentos feitos elementos da Natureza. Amar a legenda sempre recente, a memória breve, a iniciação à alegria que não cansa. Louvar Sintra. Amar Sintra”³⁴². O silêncio é imenso, ouvindo-se apenas os sons das ondas do mar ou, às vezes, os carros, como acontece ao protagonista de *Até ao Fim*:

³⁴² V. Ferreira, *Espaço do Invisível V*, cit., p.312.

“um carro que passa solitário. Depois, de novo o silêncio e a interrogação” (AAF, p.129).

Este sítio, onde a natureza é quem manda e silencia tudo, transporta para o inexplicável da vida. O silêncio exterior dá voz ao interior, abrindo-se um espaço de diálogo da alma na mente onde todas as vozes podem ser ouvidas, como é o caso da voz do filho morto de Cláudio. Em *Até ao Fim*, há esta sensação do tempo que se “abrandar”, já que o momento presente será equivalente apenas a umas horas, mas dura todo romance, dando tempo para refletir sobre toda uma vida. O silêncio abre um espaço para a reflexão e o protagonista aproveita para conversar com o filho mentalmente, quiçá na tentativa de rasgar, emocionalmente o seu interior:

- “- Miguel!
- Diz. [...]
- Não. Não é nada” (AAF, p.152).

Contudo, para Cláudio, é difícil falar, pelo que esta tentativa de dialogar com Miguel não se consegue concretizar muito bem, ficando-se pelas várias tentativas de diálogo, mas não mantendo, realmente, um diálogo com o filho. Deste modo, falará pouco e a maior parte do tempo é ele a pensar, a refletir, a interrogar-se.

Cláudio reflete sobre a existência do ser e interroga-se sobre o que é ser homem:

- “- Extraordinário como te é difícil ser homem.
- Que é ser homem?
- Arcanjo derrotado pelo dragão no montículo do teu corpo morto para apodrecer – que é ser homem? Há um dia novo para a ilusão que se segue – que é? [...]
- Ser homem é ser todo. Tão simples.” (AAF, p.104).

O “eu” de Vergílio Ferreira tem duas faces, uma exterior, que é aquela que os outros veem, e uma interior, que é apenas conhecida pela própria pessoa. Isto é, há um “eu” que é o que os outros conhecem e há outro que mais ninguém conhece, só o “eu” pode

conhecer esta face interior. O protagonista trata de conhecer o seu “eu” interior através da reflexão contínua, numa espécie de psicanálise em que narra as memórias da sua vida. Vergílio Ferreira afirma que “há duas zonas no homem que são a das origens e a da concretização, a do indizível e a do dizível, a do absoluto e a da redutibilidade”³⁴³. Considera que o homem se divide em dois: uma parte do inexplicável, do que o supera, do que está para além do seu entendimento; e a outra parte do que depende diretamente de si, das suas ações, daquilo que é visto e entendido.

O protagonista interroga-se, mas não decifra nenhum mistério:

“não há nada tão decepcionante como desvendar um mistério. [...] Ficamos irritados retrospectivamente connosco por ter visto um mistério onde o não havia. O mistério deve preservar-se para salvaguardarmos o respeito e o medo e haver ordem no mundo. [...] - Imagina que destruías o mistério de tudo. Só te restava o bocejo e a espera da morte” (AAF, p. 106).

O protagonista não age, perde-se no pensar. Reflete e recorda, mas Cláudio não sabe o que quer: “porque não está lá o que procuro – o que é que procuro?” (AAF, p.131). Por isso, emaranha-se nas interrogações, pois uma pergunta não o conduz a uma resposta, mas à formulação de mais perguntas. Deste modo, não chega a nenhuma conclusão sobre nada e é como se estivesse estagnado no pensamento, esquecendo-se de viver. A sua vida vai passando por ele e não ele pela vida. A passividade é uma característica do “eu” do protagonista e isso está presente em tudo aquilo que decorre na sua vida.

4.3.3. O silêncio dentro de mim - interrogação do silêncio

Em *Para Sempre*, recorda aquilo que já não está, já não existe ou que morreu:

“recuperar na memória o tempo em que transbordava de *vida*” (PS, p.223). “É bom recordar. Recuperar a vida desde onde ela morreu” (PS, 199).

³⁴³ V. Ferreira, *Invocação ao Meu Corpo*, Lisboa, Bertrand, 1994, p.101.

Recordar possibilita a recuperação daquilo que já não tem, que já só reside na memória. Recordar e reinventa um passado que transfigura no presente, sendo o presente o reviver um passado que se enlaça com o momento presente. Sandra é já só imaginação, porque morta. Paulo reinventa-a para se voltar a entregar à experiência de felicidade, à comunhão através do ato amoroso, ao seu impossível, mesmo que pareça absurdo:

“toda a felicidade que se não pode já imaginar – tudo fechado condensado naquele corpo presente e tudo quanto vivia nele do mais incrível impossível que era meu – meu Deus. Tão ridículo, eu sei. Esta ficção que eu invento e a minha entrega absoluta ao que inventei [...] Sandra [...] Meu absurdo, minha tara” (PS, p.211).

O protagonista entrega-se à invenção de Sandra viva, corpórea, no seu pensamento, apesar de isso parecer ridículo, absurdo, uma loucura, pois a sua felicidade ficou fechada, amarrada a uma união com o corpo dela. Há uma necessidade de recordar numa tentativa de compreensão do sentido da vida, que parece ter acabado e, simultaneamente, ainda se tem de cumprir:

“Tenho de remexer tudo o que trago dentro de mim, deitar fora o que não presta, apurar uma ou duas ideias com que vá vivendo e que bastem para me cumprir” (PS, p.207); “Apreender bem o sentido de uma vida que acabou” (PS, p.64).

Paulo quer perceber a sua relação com Sandra, que perdeu o seu mistério com o tempo, deixando de ser perfeita. Ele deseja reviver o momento perfeito e transcendente nessa tentativa de compreensão do ser:

“Oh, relembra ao menos, reviver o fugitivo instante do que foi perfeito, antes de tudo o que corrompeu. Porque tanta coisa o destruiu, a corrupção do tempo, a pureza febril antes do que te banalizou” (PS, p.208).

Com Sandra, agora morta, o protagonista só pode entender a sua relação no imaginário, pensando e inventando a relação na sua mente, à procura de uma realidade que recria, mas que não se explica; uma realidade indizível, que poderá apenas ser sentida:

“Invento a realidade nas palavras que a inventam – se eu soubesse a palavra dessa realidade” (PS, p.68).

O protagonista recorda, imagina e reflete na tentativa de compreender o que é a vida. Interroga-se sobre a sua existência. A morte é uma certeza, mas permanece a dúvida sobre o que morre do ser realmente:

“A morte alastra à minha volta no silêncio (...) Que é que quer dizer a vida e a vertigem do seu milagre?” (PS, p.99); “que é que vai morrer de mim na morte?” (PS, p.99).

O homem é comparado a uma árvore podada, uma parte sua desaparece para renascer e é essa a grandeza do homem, a grandeza do mistério da vida que não pode ser dita. O homem tem apenas de ser humilde para a aceitar, pois a única coisa que lhe pertence é o silêncio. E o pensar. Assim, a palavra que procura nunca a diz:

“Há uma palavra qualquer que deve poder dizer isso, não a sabes – e porque queres sabê-la? É a palavra que conhece o mistério e que o mistério conhece – não é tua. De ti é apenas o silêncio sem mais e o eco de uma música em que nele se reabsorva. Pensa-o [...] Assume-o e aceita-o. É a palavra final, a da aceitação. [...] Pensa (...) Pensa.” (PS, p.306).

Afinal, depois de muito querer saber a palavra, perguntando-se repetidamente qual será, o protagonista conclui que não a sabe e que lhe resta apenas o pensar e aceitar que não há palavra a ser dita, que não há resposta para aquilo que pergunta. Assim, também nunca ficará a saber a resposta da pergunta que surge constantemente, interrompendo o discurso ao longo do romance sobre o que lhe teria dito a mãe ao morrer:

“- Do asilo mandaram-nos avisar. Fomos as tias e eu, estava a chover, não te lembras? A mãe estava na cama, chamou-me à cabeceira. Depois disse-me uma coisa que não entendi. Tu sabes o que foi? [...] Tu sabes o que foi que ela disse?” (PS, p.19); “Tu sabes o que foi que ela disse?” (PS, p.66).

Reflete na pergunta sempre sem resposta. Até ao fim do romance, a necessidade que sente em saber o que lhe podia transmitir a sua mãe, mas nem essa palavra final da mãe a conseguiu ouvir. O protagonista ouve mas não entende, permanecendo apenas o silêncio:

“sê calmo. Na aprendizagem serena do silêncio” (SP, p.9).

O protagonista logo nas primeiras linhas do romance sabe que terá de aprender que a resposta às suas perguntas é o silêncio, apesar de, inevitavelmente, não deixar nunca de interrogar-se:

“Porque é que tens a mania de saber sempre as razões?” (PS, p.252); “no fundo admiro o Manaças e o Miranda, porque têm argumentos mesmo de papéis trocados, que argumentos tens tu? Não tenho argumento nenhum. A verdade vai e vem, eu deixo-a vir e passar. (...) eu deixo-a estar e sorrio-lhe.” (PS, pp.259-260)

O protagonista percebe que, por muito que gostasse de uma verdade, que se dissesse na palavra, por muito que a procure, há uma palavra que não vem; aquilo que a mãe disse, mas não compreendeu; não sabe o que dizer à filha quando esta tem um problema. É a palavra que quer estalar, mas que se esgota com a velhice, a palavra que concentra todo o amor do ser já sem destinatário, a palavra indizível do sentir. Há uma vontade de gritar ou de chorar num “eu” que se sente sufocado. Há a necessidade de uma palavra única, final. O protagonista tenta ouvir dentro de si a voz que articule essa Palavra, mas não a chega a dizer:

“o pensamento (...) Funda aí a tua grandeza (...) Há uma palavra (...) que conhece o mistério (...) não é a tua. De ti é apenas o silêncio (PS, p.304);

“Todo o mistério se cumpre na palavra única fundamental, a primeira e a última, a que reinventa e resume toda a complicada maneira de dizer, todo o complexo e humilde e profundo modo de ser” (PS, p.182).

Talvez essa palavra não seja para ser dita. Talvez a dificuldade resida em não conseguir dizer o que realmente sente. Talvez o que haja a dizer seja o indizível, sendo, afinal, somente o sentir profundo o que é realmente importante. A palavra não surge, mas o protagonista ouve a voz silenciosa da terra:

“o silêncio da terra” (PS, p.9), “um silêncio mais desértico” (PS, p.10); “O silêncio em toda a casa. O silêncio dentro de mim” (PS, p.107); “O soalho range (...) interrogação do silêncio, a vertigem dos séculos” (PS, p.79).

O silêncio desperta a interrogação, que persiste desde sempre, sobre o mistério da vida.

Para além da voz do silêncio, o protagonista ouve a música. Tal como a guitarra de *Cartas a Sandra*, ou o disco de *Alegria Breve*, o violino de *Para Sempre* desperta os sentimentos do protagonista, exacerbando as suas emoções mais profundas, escondidas, que o fragilizam e o entristecem com o “som magoado de um choro terno” (PS, p.133). A música desperta a parte inexplicável e divina do sentir do protagonista, entregando a alma ao seu corpo, o que cria a sua totalidade, restaurando uma harmonia necessária para que o “eu” se realize no corpo e cumpra a vida:

“tudo era com o violino a totalidade do meu ser (...) Era (...) parte integrante, a estrutura completa de mim (...) como se (...) eu recuperasse o que em mim reinstaurava uma harmonia perdida, na inteira vitalidade de um corpo humano que se cumpre” (PS, p.55).

No presente, o protagonista afirma que o violino é depositado num caixão, como se fosse enterrado, já não podendo despertar a alma para que se una ao corpo formando o todo do “eu”:

“Tenho de ir, deponho o violino no seu caixão” (PS, p.56).

Agora, a música já não pode cumprir a sua função unificadora do “eu” morto. A alma do “eu”, sem corpo, já só pode existir no passado, pois sem corpo não pode formar a totalidade do seu ser. É só no passado, na memória, que o “eu”, pode existir, onde corpo e alma cumprem a vida que lhe coube. Do “eu” eterno, só resta a memória:

“a música (...) está cheia de memória, que é onde está tudo o que sou”
(PS, p.75).

4.3.4. *Pensar em ti*

Em *Cartas a Sandra*, o amor que Paulo sente por Sandra provoca-lhe uma forte necessidade de comunicar com ela, apesar de estar morta: “as dez cartas incluídas neste derradeiro romance não diferem muito de alguns fragmentos do *Para Sempre* em que Paulo fala de Sandra ou a ela se dirige de forma mais explícita, interpelando a personagem e nomeando-a no seu discurso, numa tentativa muito clara de restituir à sua relação com Sandra o sentido comunicativo que o tempo e a morte inviabilizaram”³⁴⁴. O protagonista sabe que é impossível restabelecer o mesmo tipo de comunicação que mantinham quando ela estava viva, por muito que a interpele na escrita. Não obstante, o amor que nutre por ela possibilita uma comunicação profunda, existencial que o faz sentir-se unido a ela na transcendência. Não é pelo facto de ela morrer que ele deixa de amá-la. Se existe amor, não é possível não haver comunicação. Karl Jaspers refere que “la comunicación existencial está ligada al amor. El amor aún no es comunicación, pero es su fuente más profunda. Es el amor, en efecto, el que une, el que hace del yo y del tú, separados en la existência empírica, una sola y misma cosa en la transcendencia, y la maravilla del amor es que, al realizar esta unión, lleva a cada uno de los amigos a realizarse en lo que tiene de más personal y de más inimitable. Igualmente, sin comunicación, el amor puede siempre ser puesto en tela de juicio. Incluso se puede decir que no hay verdadero amor sin comunicación y que el amor y la comunicación avanzan y retroceden juntos”³⁴⁵.

³⁴⁴ I. C. Rodrigues, *A poética do Romance em Vergílio Ferreira*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p.27.

³⁴⁵ R. Jolivet, *Las Doctrinas Existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*, Madrid, Gredos, 1969, pp.303-304.

A necessidade de comunicar deriva do forte apelo de comunhão com o ser amado: “o problema da comunicação um dos temas obsessivos do escritor, ele passa pela reflexão sobre as características do diálogo entre as personagens, pelo diálogo de um narrador *ensimesmado* que se assume como o seu próprio interlocutor, pela questionação do próprio acto de comunicar enquanto motivo de desencontro de personalidades e mundividências, mas também por um apelo forte a um encontro perfeito que em Vergílio dá pelo nome de comunhão e que só tem lugar em raros momentos privilegiados”³⁴⁶. A comunhão entre dois “eus” é uma comunicação silenciosa, é a forma mais profunda, completa e transcendente de interagir com o “eu” do outro. A comunhão do amor comunica-se através do silêncio.

Assim, o momento em que os dois “eus” mais comunicam, revelando o mais íntimo de si e unindo-se num só, é no ato amoroso, que é em silêncio. Quando o protagonista se sente mais perto da mulher amada, mais unido a ela pelo amor, permanece em silêncio, porque as palavras não são suficientes ou talvez não as sinta adequadas para expressar tudo o que sente, fazendo-se a comunicação em silêncio, às vezes, acompanhada de um sorriso ou um aperto das mãos dadas. Para Karl Jaspers, “La existencia, cuando es auténtica, es silencio”³⁴⁷. Na realidade, a comunicação verdadeira reside no sentir, que é interior, e não se prende às palavras ditas. Assim, em silêncio, o protagonista divaga numa comunicação existencial que deriva do amor. O silêncio amplia o espaço do pensar, lugar por excelência do protagonista vergiliano: “É este, talvez, o fio condutor de toda a sua obra, o vício de pensar, de pensar o mundo e de se pensar pensando o mundo”³⁴⁸. O pensamento é o lugar de reflexão sobre a existência, de se comunicar consigo próprio, das vozes que não se ouvem, das palavras não ditas, que tentará plasmar na escrita.

O protagonista vergiliano é um pensador, é um homem de ação, da Palavra. É constante nos romances em análise, tal como acontece no resto da obra do autor. O protagonista tenta imprimir no papel o que lhe vai na alma, mas a atividade enérgica da

³⁴⁶ Ana Isabel Serpa, *Vergílio Ferreira – A Arte de Comunicar*, Angra do Heroísmo, Direcção Regional da Educação, 1999, p.0 (Prefácio)

³⁴⁷ R. Jolivet, *Las Doctrinas Existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*, Madrid, Gredos, 1969, p.320.

³⁴⁸ I. C. Rodrigues, *A poética do Romance em Vergílio Ferreira*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p.45.

sua mente e os pensamentos vagos e imprecisos são um obstáculo neste processo. No processo de escrita, é-lhe difícil expressar tudo o que pensa:

“é tão difícil dizer-te quanto penso nas palavras que escrevo” (CS, p.40).

A memória, a situação presente e a imaginação atravessam-se desordenadamente e de um modo contínuo na mente do protagonista. Imagens, pensamentos, vivências, recordações, fantasia cruzam-se na mente de Paulo a uma velocidade vertiginosa, sem que ele consiga organizar o discurso que escreve ou consiga perceber como o plasmar na escrita. Deixa-se levar pelo pensamento, onde se perde, e deixa correr a pena ao sabor desse pensamento, veloz como um rio, interpelando-se, à medida que vai escrevendo, nesse discurso onde vai construindo um “eu”, o seu “eu”. Um “eu” desorientado que divaga sobre o seu ser na escrita, com considerações e interrogações que surgem desorganizadas, mas que vão ganhando forma paulatinamente. Paulo pensa, mas não fala, porque não sabe o que dizer, não tem a Palavra certa, tem pedaços de vida para os quais tenta encontrar um significado. Assim, não consegue definir o que significa Sandra para ele, nem aquilo que possa dizer-lhe parece suficiente para expressar o que sente por ela:

“como gostaria de poder dizer-te. Dizer-te o que me és e não sei. Como é pobre a possibilidade de te dizer quanto te amo” (CS, p.114-115).

Por conseguinte, sem a Palavra do mistério em seu poder, “A palavra final, a palavra total. A única. A absoluta” (PS, p.152), vive no silêncio. O protagonista vergiliano vive num mundo que vai para além da Palavra, a qual reduz os sentimentos a muito pouco, sentindo que a Palavra nunca lhe é suficiente para expressar tudo o que sente. Esta sensação é plasmada na citação inicial de Saul Dias no romance *Para Sempre*: “A vida inteira para dizer uma palavra! Felizes os que chegam a dizer uma palavra!” (PS, p.7). O concreto, o material, o observável, como as fotografias e as palavras, isso é insuficiente para o protagonista vergiliano. Consequentemente, ele permanece no silêncio e na invisibilidade do pensamento.

O silêncio neste romance é preenchido com a “conversa” que o protagonista mantém com Sandra ao longo das várias cartas. No entanto, numa vivência passada que

recorda com Sandra, o silêncio preenche-se com música. O silêncio das pessoas reunidas no Largo da Sé Velha na noite em que vão à Serenata Monumental, início das festividades da Queima das Fitas, é preenchido pelo choro de uma guitarra:

“a balada findou. Mas tudo fica em silêncio, não se ouve um aplauso sequer. Como lá dentro da Sé, pensei. Comunhão do silêncio. Da prece. E foi quando uma guitarra lançou o seu lamento profundo, talvez um chamamento para longe, para alguém invisível que se afastava para nunca mais. Qualquer coisa assim. (...) Unidos num destino comum, pensei. Como num juramento que não fizéssemos e para sempre” (CS, p.148).

Une-se música e fé, pois em ambas há um chamamento invisível de qualquer coisa que se sente, mas que é indizível. A música tal como o silêncio pode dizer muito sem dizer palavra alguma: “A música (...) diz sem dizer, que é a forma de mais dizer” (IMC, p.290). Paulo compara aquele momento musical profundo em silêncio às preces numa igreja, também, em silêncio profundo, relacionando o silêncio a uma comunhão, uma união eterna que não se estabelece por palavras, apenas se sente através da oração ou da musicalidade. O mesmo ocorre no silêncio do ato amoroso ou da escrita das cartas, momentos em que tem lugar uma comunhão indizível com Sandra, uma união que brota inexplicavelmente por alguma força externa.

Por um lado, Paulo prefere ouvir música a estar em silêncio, pois fá-lo sentir-se acompanhado. A música traz-lhe a companhia de Sandra, através das vivências que recorda com ela, e o silêncio deixa-o desamparado e muito só, uma solidão que quer evitar, uma solidão que o desorienta na realidade presente que vive, onde a ausência da mulher amada o deixa à deriva e a sua mente retrocede à memória e se mistura com a imaginação em que reinventa a existência dessa mesma mulher:

“sinto sobre mim a espessura de um silêncio que me aturde” (CS, p.151).

Por outro lado, a música também lhe provoca um sofrimento irracional que, ao não poder encontrar razão, se torna enorme e devastador:

“É uma balada de uma longa amargura sem razão, a mais difícil de suportar” (CS, pp.150-151); “Ouço a balada de despedida nas guitarras como um dobre de sinos. Despedida de tudo, de nada, é bom ouvir e ceder um pouco ainda a uma certa dispersão de mim com esta música de um tempo antiquíssimo” (CS, p.151).

A música transporta-o a um tempo passado do qual se despede. Por muito que lhe custe, é preferível voltar atrás e gastar a memória para poder despedir-se e prosseguir a sua vida mais distante desse passado.

O protagonista é do mundo do silêncio em que as vozes palpitam apenas na sua mente. Ouvem-se sem se ouvir. Intuem-se. Sentem-se. Assim, as palavras de Sandra não são o mais relevante:

“A tua imagem (...) quase sem voz. Conheço-a bem mas é raro ouvi-la. Ou desejar ouvi-la. Porque tudo está no teu ser evanescente e a tua voz fria e sobretudo agreste, mesmo sem a alterares, materializar-te concreta sem o além de ti” (CS, p. 80).

O protagonista não pertence apenas ao mundo da voz que verbaliza as palavras, da pergunta respondida ou da realidade visível. O protagonista também se integra no mundo da voz que não se ouve, da pergunta sem resposta e da realidade que se sente, mas não se vê: “há uma voz atrás da voz, uma força além da evidência, uma realidade atrás da realidade, uma interrogação além da pergunta” (IMC, p.23). É este mundo do insondável, que apenas se pode sentir, do que está para além do material visível e explicável, do que parece atemporal, onde o protagonista se move e pretende criar, recriando assim o mundo do sentir, um mundo para além do que é evidente.

Assim sendo, Paulo não recorda, pormenorizadamente, as conversas que teve com Sandra. O que fica na sua memória é a atitude que caracteriza o ser de Sandra, a qual se desencadeia em imagens breves que atravessam o seu pensamento por instantes, indo mais além da evidência da sua imagem ou palavras. Mais do que das suas palavras, ele lembra-se de uma Sandra em silêncio, do que lhe dizia o seu sorriso, e do que lhe transmitia quando a conheceu na sua juventude:

“raro me lembro do que tivéssemos dito alguma vez. E lembro-me é de te olhar e tu sorrires e não me dizeres nada. [...] Também é raro pensar-te quando já envelhecias e eu atravessava a tua imagem até ao tempo do teu esplendor. Porque tu não nasceste para a velhice e a morte. (...) Até ao tempo da tua plenitude, que foi quando os deuses, como te disse, deram o seu trabalho por concluído e te entregaram à vida” (CS, p.150).

Os momentos relativos à juventude de Sandra são os mais marcantes, porque se ligam à descoberta do ser ainda misterioso dela, à imaginação e à idealização de como será o outro, onde procura o motivo daquilo que o prendeu a ela e o fez amá-la. Paulo volta a mencionar os deuses, apesar de não parecer crente na religião da sociedade em que se insere, parece acreditar em forças divinas, entregando a existência de Sandra à vontade dos deuses e não do homem. Assim, o esplendor e a plenitude da sua juventude são eternos, permanecendo vivos nele para sempre, porque divinos.

Paulo ocupa o tempo, maioritariamente, a pensar em Sandra, porque pouco tem para pensar sobre o dia-a-dia:

“Lembro-me sempre nos intervalos de ter de pensar noutra coisa, mas o que era obrigação de pensar também me não ocupou muito. Arranjar os canteiros do jardim” (CS, p.109).

Paulo pensa no passado, mas lembra apenas algumas imagens breves. Há fragmentos que se repetem na sua mente sem que seja ele quem os escolhe, porque a memória fixa apenas alguns momentos que resumirão o passado, pois são os que surgem para o fazer recordar o todo do que já passou:

“Em tão pouco a nossa vida se me fixou. São instantes breves que alguém em mim escolheu e me ficaram a resumir a vida toda. (...) há um ou outro que se obstina em vir ao de cima e a resumir todos os demais. A tua entrada na Faculdade, imperiosa e frágil. A tua face séria. O insinuado subtil do teu sorriso. O teu corpo delicado e tão forte” (CS, p.92).

Ao longo das cartas, Paulo insiste que se lembra de Sandra, sobretudo, quando era jovem, é essa Sandra nova que conheceu que lhe vem à memória. Assim, um dos fragmentos do passado que se fixou na memória é o instante em que Sandra entra na Faculdade. Além disso, Paulo também explica como o que permanece nele são as sensações e não as imagens nítidas, contando ou descrevendo a partir das emoções sentidas. Não narra ações minuciosamente, nem descreve pessoas fisicamente, usando adjetivos como “imperiosa”, “frágil”, “séria”, “subtil”, “delicado” e “forte” ao falar da ação ou do corpo de Sandra. Deste modo, narra-se o que o protagonista sentia ser Sandra e não, propriamente, as ações dela ou como era fisicamente. Há a essência e não a existência de Sandra, há aquilo que Paulo apreendeu dela durante a sua existência.

Apesar de Sandra já não estar com Paulo, fisicamente, ele pode continuar a sentir a força eterna que está para além da sua imagem, do seu corpo. Pode continuar a sentir o ser de Sandra ao pensar nela. Paulo não precisa de ver Sandra para se lembrar dela e sentir o seu milagre, o seu mistério, aquilo que o deslumbra, que o paralisa de emoção:

“Posso pensar em ti e não te ver. E posso ver-te e ficar quase indiferente – porquê?” (CS, p.110); “Só que o ver-te nem sempre descobre o mistério de ti, o leve milagre que me paralisa.” (CS, p.110); “apareças sempre no invisível que transborda do teu visível, o que sobra dele e se ilumina no ar. E isto não apenas agora que tenho só o intocável da tua imagem. Porque na nossa vida real, uma breve alteração na monotonia de te ver podia deslumbrar-me até à aniquilação” (CS, p.111).

Paulo intriga-se e interroga-se sobre a variabilidade da força com que se manifesta nele a memória de Sandra. Destrinça o poder sentir Sandra do facto de a ver, explicando que não têm de estar juntos, pois pode senti-la, intensamente, sem a ver ou pode vê-la e não sentir essa imensa força do seu ser. A presença de Sandra pode ser tão intensa como se ainda estivesse viva na terra. Porém, afirma que Sandra só continua a existir, porque ele vive e pensa nela:

“é preciso que eu exista para também existires, não sei se alguma vez o pensaste” (CS, p.115).

Admite que Sandra já existe, somente, na sua mente, dirigindo-se a ela como se Sandra vivesse e ainda pensasse.

Desta maneira, o amor deles ainda é possível, supera a barreira da morte, é eterno, mas só na sua mente. Paulo relata um momento romântico com Sandra, na sua juventude em Coimbra, ao ouvir a Serenata no largo da Sé. Um momento musical, de uma música sentida e profunda, um olhar posto no céu estrelado e um aperto recíproco das mãos dadas selam o seu amor para sempre:

“um timbre de guitarra (...) o silêncio se estendeu (...) Tomo a tua mão, os dedos entrelaçados (...) Escutamos os dois, unidos como dizer-te? na transcendência de nós, na transfiguração de tudo o que pensássemos (...) O céu estava limpo e viam-se as estrelas (...) havia em nós um movimento alado para nos dissiparmos entre elas. Apertei-te a mão e tu apertaste a minha e eu tive a evidência de que nada nos podia separar” (CS, p.147).

Mais uma vez, a música desempenha um papel importante no sentir profundo e indizível do protagonista, apenas uma evidência de sentimentos. A música diz o indizível e move os amantes levando-os a outra dimensão, uma que não é terrena, não é humana. É celestial. Paulo sente uma união perfeita, transcendente, divina e eterna, não por aquilo que é dito, pois não se dirigem palavras, mas por aquilo que a música o faz sentir num silencioso aperto de mãos, recíproco.

Após uma narração intensa, ao relembrar ou reinventar o ato amoroso com Sandra, Paulo volta à realidade, situando-se no espaço do plano do presente, à sombra da árvore novamente, e verificando que Sandra não voltará a estar nunca mais com ele:

“Sento-me à sombra da figueira, nunca mais, nunca mais. [...] Estou aqui no silêncio da Terra, ouço-me existir na dispersão de mim” (CS, p.53).

Paulo repete “nunca mais” como num autoconvencimento, num lamento e numa alienação de quem vive o luto. Ao longo da carta, repete-se a localização do protagonista que está à sombra da figueira em silêncio, como uma pauta do presente que vai interrompendo o pensamento da memória ou da transfiguração da mesma. Um pensar que alterna as memórias ou imaginação onde a amada é a protagonista com a sua ausência total da realidade que vive no momento presente. O observador silencioso e pensador vê-se existir na sua mente com a mulher amada, como se passasse um filme da sua vida na sua mente, na qual se interroga, mas não obtém resposta:

“Porquê? Para quê? Por nada. Para nada.” (CS, p.61); “É quando por vezes me lembrás mais intensamente, não sei bem porquê. Talvez para que – não sei” (CS, p.140).

Contudo, é um filme construído pelo seu pensar disperso, em que talvez haja uma conclusão no fim, ou talvez como num círculo volta ao princípio quando se chega ao fim, o recomeço do pensar, mas sempre no mesmo sítio, um pensar que não conduz a resposta alguma. Aparentemente, é isso que sucede na narrativa de ficção vergiliana. Paulo interroga-se por que motivo conta agora a Sandra, quando se sentia muito humilhado e muito vexado com a primeira rejeição dela, e quando ela teve um namorado posteriormente, tal como ele que namorou com a Inocência:

“que é que me atraí no contar-te o que me humilha?” (CS, p.130).

Parece não haver razão para contar o que conta. Parece que o pensar não o leva a lado nenhum. No entanto, estes momentos intensos fazem Paulo interpretar a sua reação, e chegar a compreender melhor o que sentia e, conseqüentemente, a conhecer-se melhor, pois é como se se desse a apreensão do ser, do seu “eu”.

4.4. Crente

Ouçõ a sua voz vinda de cima, perpendicular, como um aviso divino. (AB, p.63)

Não acabará em nós pois a obsessão do divino? (EP, p.64)

A representação do divino na ficção de Vergílio Ferreira

À partida, num primeiro encontro com a obra de Vergílio Ferreira, considera-se uma obra de ficção verosímil, porque esse é o seu mundo predominante, mas não é tarefa fácil decidir em que modelo de mundo situar cada romance. Ao tentar definir o modelo de mundo possível para cada romance, surgem inúmeras dúvidas sobre o que pertence ao plano da realidade, presente ou passada, ou ao plano do pensamento, relativo à memória ou à imaginação, do protagonista. Como afirma Carlos Cunha, “Os mundos narrativos vergilianos caracterizam-se por uma frequente desrealização do universo diegético representado, fruto da focalização do narrador, das alucinações e fantasmas que povoam os seus mundos e que ele narra como se existissem no seu mundo atual. As mudanças de níveis, permitindo múltiplas vertigens cronotópicas, contribuem decisivamente para a dissolução das fronteiras do “real” e do “irreal”, do visível e do invisível, do conhecimento e do imaginário. [...] Uma vez aprisionado no labirinto da memória e do mundo mental do narrador, o mundo narrativo abeira-se do fantástico, tornando indecidíveis as fronteiras do real e do irreal”³⁴⁹. Assim, é possível que os leitores apresentem diferentes opções de mundos possíveis devido às características de uma narrativa, híbrida e transgressora de regras e modelos, que se apresenta como amálgama de uma totalidade.

Podemos afirmar que a obra de ficção vergiliana não seria do tipo I que diz respeito a factos reais e textos não literários, mas em algumas obras a realidade cruza-se com a ficção, como em *Até ao Fim*. A interpretação da obra, deixada totalmente em aberto pelo autor, levará a que o leitor enquadre cada romance, conforme a leitura que faz, integrando-o no tipo mais adequado. Aparentemente, o mais óbvio seria encaixar a ficção vergiliana no tipo II, pois, como obra literária, é ficcional e, à partida, bastante verosímil. Não obstante, pode haver uma divergência de opiniões em alguns romances

³⁴⁹ C. M. F. Cunha, *Os Mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*, cit, p.135-136.

que conduzirá aos tipos III ou IV, que dizem respeito ao fantástico. Rodríguez Pequeño deixa de associar a verosimilhança apenas à mimese, criando um novo modelo do mundo para distinguir o fantástico verosímil e inverosímil, já que Albaladejo considerou que o fantástico seria sempre inverosímil, porque não é mimético: “creo que los textos ficcionales no miméticos no han de ser necesariamente inverosímiles. (...) la verosimilitud no es exclusiva de la mimesis, que puede haber verosimilitud en las construcciones ficcionales no miméticas, como es el caso de la literatura de ciencia ficción (...) contemplo la posibilidad que existan construcciones que, como objetos artísticos, sean fantásticas y verosímiles, convincentes, como dice en este mismo sentido W. Tartakiewicz”³⁵⁰.

Talvez o romance que tenha causado mais divergência na sua classificação seja o *Para Sempre*, que vai confundindo o leitor, saltitando do ficcional para o fantástico ao longo de todo romance, sendo a cena mais óbvia ou única para o leitor mais distraído quando o protagonista fala de um velório que, surpreendentemente, é o seu. Da fé de cada indivíduo vai depender a escolha da correspondência do mundo possível que se faça. Pode haver quem o denomine fantástico verosímil, porque o protagonista seria um “eu” que permanece para sempre. Uma alma, opção para os mais crentes, os que mais necessidade teriam, talvez, de que isso fosse realmente verdade, e que o homem não acabasse com a morte, rejeitando o niilismo. Pode, também, haver quem o considere um ficcional verosímil por ser mais cético, considerando que é apenas a imaginação do protagonista, que já assistiu a velórios, que consegue visualizar o seu, na sua imaginação. E pode haver ainda quem classifique esse mundo como fantástico inverosímil, pela sua incredulidade, considerando que tudo o que não é mimético pertence a um mundo fantástico sem sentido. Esta terceira opção seria a mais improvável devido ao forte cariz mimético de grande parte do romance. Nenhum dos estudos sobre o autor aponta para esse sentido.

Na obra de Vergílio Ferreira, em especial, dos romances em análise, o mundo possível do romance *Para Sempre* pertence ao tipo III de Rodríguez Pequeño, que compreende o fantástico, porque não mimético, e verosímil, porque o autor cria essa narrativa convincente. Coloca o protagonista de um modo verosímil, pois sendo uma

³⁵⁰ J. Rodríguez Pequeño, *Géneros Literarios y Mundos Posibles*, cit, p.184.

alma, um “eu” sem o seu corpo, não o faz interagir com o mundo mimético. O protagonista é apenas um observador do mundo a que pertenceu com as mesmas características, daí a dúvida em distinguir se apenas ficção ou se ficção fantástica. O leitor depara-se com a interrogação: há ou não uma transgressão do mundo mimético? A sua fé, o ponto fulcral da sua interpretação individual da obra, para determinar a imaginação do protagonista, ou a tentativa de um grito de fé em silêncio, de Vergílio Ferreira, ao criar um protagonista imaginando-se morto.

Heidegger diz em *Ser e Tempo* que “o que primeiro entendemos num discurso não é outra pessoa, mas um “projecto”, isto é, o esboço de um novo modo de estar-no-mundo. Só a escrita [...] revela este destino do discurso como projectando um mundo”³⁵¹. Por isso, um texto projeta um novo mundo possível a partir do qual o leitor pode alargar a sua capacidade de autoprojeção. Para Ricoeur, não há coincidência com a vida interior do outro *ego* na escrita, é apenas a revelação de um dos modos possíveis de ver as coisas ou de ser no mundo. Este processo de revelação, que é feito através da interpretação, proporciona uma nova capacidade de se conhecer a si mesmo: “É o texto, com o seu poder universal de desvelamento de um mundo, que fornece um Si mesmo ao ego”³⁵². Por este motivo, podíamos dizer que a obra ficcional nos põe em contacto com o ser e ao mesmo tempo com a verdade.

4.4.1. Dificuldade em aceitar a morte

O protagonista descreve a dificuldade em dar e receber a notícia da morte, devido ao pavor e à angústia que causa pensar que não se voltará mais a ver esse alguém, nunca mais, que já nunca mais nada é igual. Descreve-se a falta de uma palavra para transmitir a notícia derradeira de Jaime à irmã, e a angústia crescente desta ao antecipar que Jaime lhe dirá que o seu marido morreu:

“Norma olhava-me imóvel, sem compreender. (...) em silêncio. Nascia já nela uma pergunta (...) esperava que eu falasse – mas que iria eu dizer?

³⁵¹ P. Ricoeur, *Teoria da Interpretação – O Discurso e o Excesso de Significação*, Lisboa, Edições 70, 2000, p.49.

³⁵² P. Ricoeur, *Teoria da Interpretação – O Discurso e o Excesso de Significação*, cit, p.106.

(...) de olhar agudo, intrigado, perscrutador. (...) hesitante, apavorada do poder terrível que eu trazia em mim. (...) atirou um berro de louca:

-Fala!

Voltei-me, abri os braços, na evidência da fatalidade” (AB, p.108); “Antônio nunca mais voltou. (...) Nunca mais. (...) Nunca mais. Pelas noites, muita vez Norma ainda chamou por ele aos gritos. (...) Seria a vez de eu agora chamar por ti. Não chamo. (...) Chamo apenas pela vida, ou nem por ela talvez: reconheço apenas a força do que é, a bruta força da terra que se cumpre. Embaracei-me noutras vozes estranhas: só esta é real – a última, sem gritos, sem razões” (AB, p.109).

O medo de receber a notícia da morte de alguém próximo petrifica a personagem que berra numa explosão de pânico, desespero e incompreensão. Jaime acaba por enunciá-la, não com palavras, mas com um gesto de carinho numa tentativa de reconfortar a irmã, que sofre a perda. Depois, as palavras “nunca mais”, que se repetem como eco da morte, o nunca mais estar com a outra pessoa. Relaciona a loucura com a rejeição da morte, do fim, como a mãe de *Para Sempre*, que enlouquece com a partida do marido. O desespero da saudade faz com que Norma grite e chame pelo marido morto. Porém, Jaime não chama os que já morreram, aceitando que não adianta chamar e reconhece a força da vida que se cumpre e acaba, podendo apenas chamar o que vive, tentando ouvir a voz da vida numa tentativa de compreensão.

Por outro lado, também é patente em Jaime, tal como na irmã, a dificuldade em aceitar a morte. Há a negação do homem morto, através da esperança de que possa ganhar vida novamente. Jaime depara-se com a morte ao ter de enterrar o último defunto da aldeia, um corpo morto que parece que vai tornar a viver a qualquer momento. É difícil aceitar a morte, pensar que aquele corpo é apenas matéria morta, sem nada de vida:

“Imóvel, coisificado – e imprevistamente a morte revela-se-me misteriosa, inquietante, aos meus olhos firmes. Toco-lhe no ombro – irá falar? irá mover-se? Como nas fitas de cinema que encravam e rodam de novo” (AB, p.281).

O protagonista parece manter a esperança de que a pessoa morta se volte a mexer, de repente, se lhe tocar. Talvez esteja a dormir e ele a possa acordar do seu sono profundo. O toque é como a certificação final da morte.

A rejeição da morte também é visível quando os vivos parecem manter um diálogo mental com os mortos, como se pudessem ouvir o que querem transmitir. Repete-se a ideia de diálogo entre vivos e mortos. É um “diálogo mudo” ao qual assistimos, por vezes, na obra de Vergílio Ferreira. Neste caso, não é o protagonista que dialoga, mas Águeda que parece estar em diálogo silencioso com o velho morto que vão enterrar.

“ela não cessa de fitar a padiola. Tem a cabeça ligeiramente inclinada. Sorri? – os olhos doces, pousados no velho, um diálogo mudo, eu assisto” (AB, p.282).

Águeda olha para um morto que vão enterrar ao cemitério como se ainda houvesse possibilidade de diálogo.

4.4.2. Mortos dormem

Nesta rejeição absoluta da morte, esta é encarada como um sono e não como um fim. Nas descrições dos mortos, o protagonista narra a morte como um sono. Jaime vai mencionando as mortes dos seus entes mais queridos:

“Norma adormeceu sobre a cama, não se despiu. Tem a face branca e rígida, os olhos abertos, terríveis. [...] Tinham sido dias difíceis desde a morte do meu cunhado, morte estúpida. Ele estava vivo, perfeitamente vivo (...) Para lá, há o sono de minha mãe numa tarde ofegante de verão e para sempre. E mais longe, já no fundo do tempo, o de meu pai. Comovo-me? Enterra os teus mortos e a terra será fértil com novas flores” (AB, p.43); “Era um rapaz, chamou-se António Jaime, e ao fim de três anos morreu. [...] viera do sem-fim da legenda, ungido por Deus. [...] Está lá a figueira, Águeda dorme ao pé das raízes” (AB, p.45).

A morte é sempre vista como um sono, um adormecer que evoca, acreditando que haverá um voltar a acordar. Talvez creia na vida do Céu para lá do horizonte infinito, num tempo eterno. Relaciona o “para sempre” com a morte, porque esta faz com que a vida terrena acabe para sempre e, quiçá, que a alma do defunto viva eternamente. Daí o título do romance “Para Sempre” quando o protagonista já está morto. Jaime parece falar da morte da mãe como a que terá sido mais difícil com essa falta de ar que diz ser efeito da tarde, mas que é, na verdade, o sentimento de orfandade, o deixar de ter essa proteção e segurança dadas pelos progenitores. As novas flores serão os filhos e os filhos dos filhos que virão povoar a aldeia, a descendência.

Quando Águeda morre, coloca-lhe o terço nas mãos, porque, mesmo que ele não dê importância ao terço, ela passava muito tempo a rezar agarrada a ele na busca de uma salvação. Por conseguinte, o corpo pode não reagir, mas a alma desse corpo continua como num sono. Ao crer que a alma se prolonga no tempo infinito, tem necessidade de sentir que a mulher morta fica em paz, que está bem com ela própria:

“Pus-lhe o terço nas mãos, um pouco talvez para a reconciliar consigo, para ter um sono mais fácil [...] – Dorme” (AB, p.11).

O facto de a morte ser vista como um sono demonstra a sua crença de que após a morte o homem continuará a existir de alguma maneira. Esta crença deixa-o mais calmo, pois é mais fácil pensar que Águeda dorme tranquilamente do que imaginá-la enterrada debaixo da figueira para sempre.

A figueira pode significar a sabedoria religiosa, ou a imortalidade. É uma árvore simbólica em várias religiões, mas sempre ligada à vida, seja como fertilidade na concepção de um novo ser, ou como a simbologia de uma vida eterna. Na religião cristã, surge em inúmeras ocasiões, sendo a figueira seca, aquela que não dá frutos, a heresia³⁵³. Jaime enterra a mulher debaixo de uma figueira, talvez como forma de proteção divina:

³⁵³ J. Chevalier e A. Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

“Sobre nós, os ramos nus da figueira começam a apagar-se na sombra”
(AB, p.11).

É a árvore que “põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmos: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu”³⁵⁴. Os ramos, como parte da figueira que se relaciona com o Céu, estão sobre eles no momento do enterro e deixam de ver-se com a noite, tal como Águeda após ser enterrada. É como se Águeda, enterrada debaixo da figueira, fosse transportada para as alturas pela figueira que simboliza a ascensão para o Céu. Jaime chega a comparar o homem com uma árvore, pois as raízes pertencem à terra, como o corpo morto do homem, e os ramos dirigem-se para o Céu, como a alma de quem morre:

“Como uma árvore, às vezes penso, o homem pode subir alto, mas as raízes não sobem. Estão na terra, para sempre, junto da infância e dos mortos” (AB, p.43).

Jaime expressa a crença de que a alma do homem pode ascender, continuar a viver no Céu, no espaço do universo, mas o corpo do homem pertence à terra, ao mundo em que nasce, vive e conhece e, aqui, permanecerá para sempre.

Também demonstra essa crença de que os mortos estão apenas adormecidos e, por isso, são visitados no cemitério:

“Passei ao cemitério, a porta estava aberta – se eu entrasse? Visitar os mortos – visita os teus mortos. Uma voz súbita ergueu-se ao longe, ressoou nos ocos da serra, cantando. Ouço-a. São ternos e dormem. Olho atrás instintivamente, o sol levanta-se esplendoroso por cima dos dois cerros, irrefutável como a vida” (AB, p.53).

³⁵⁴ S. B. Gregório, Dicionário de Símbolos, <<https://sites.google.com/site/dicionariodesimbolos/arvore>>
[Data da consulta: 8/09/2015].

Jaime ouve a voz da morte, talvez da memória dos seus entes queridos, como uma música que vem de longe e ocupa um espaço de uma forma invisível em oposição à visibilidade do sol e à evidência da vida. No cemitério, há a ironia das inscrições nas lápides que são dedicadas a quem já não as lê. Enquanto lê as inscrições e revê alguns mortos, interroga-se sobre o sentido da vida e da morte:

“Dormem. Tudo isto deve ter um sentido. Cai o sol quase a prumo, embate na terra e no silêncio. [...] A terra existe. [...] a que propósito? Mas não há nunca propósito nenhum, há só o acontecer das coisas. [...] – Tudo isto devia ter um sentido – disse eu” (AB, p.55).

Há a necessidade de encontrar uma razão para enterrar as pessoas e fazer inscrições nas lápides. Reflete sobre o motivo das palavras em memória de quem já morreu. Questiona se quem as escreve viverá eternamente para poder sentir aquela saudade “eterna” que professa. Palavras como “anjo” e “saudade eterna” que propõem a visão de uma vida eterna.

4.4.3. Inevitabilidade da vida: corpo e mente

A vida. Afinal tudo tão vago. A morte faz-lhe pensar e repensar o motivo pelo qual uns vão e o protagonista fica, trabalhando assim a memória, relembrando todas as vivências com a pessoa que acaba de perder, que já não está. No entanto, é impossível acreditar que se tenha partido para sempre, pois a sua presença está tão viva ainda nele. E cada vez estará mais próxima, porque há uma obsessão, há que entender o que ainda não tem uma resposta clara, prática, concreta. Por isso, fica a girar sobre cada momento que lhe vem à mente e faz questão de o visualizar, conseguindo apenas vislumbrar aqueles instantes que ficam fixos na lembrança. E, neste furacão de pensamentos, vão-se revivendo, alongando-se os instantes num misto de real e imaginário, porque os tenta completar, idealizando o que aconteceu realmente. A recriação dos instantes é a possibilidade de se reviverem novamente para preencher a saudade dolorosa, para gastar essa relação que ainda não estava acabada, que iria continuar, mas a morte corta esse caminho, redirigindo a sua vida para um percurso diferente, novo, inesperado.

Fixa-se nas estrelas, nessas vidas que se cumpriram, mas que não entende o porquê e dá voltas e mais voltas para perceber, então, afinal o que havia que cumprir, tentando, paralelamente, compreender como se cumpre a sua vida. Ao não chegar nunca à resposta final, nega que se tenha cumprido alguma coisa e crê no mistério da vida achando que é um percurso de algo muito mais importante e transcendente. Este percurso é visto de forma circular. Depois de viver, o homem voltará ao mesmo sítio onde teve início o milagre da vida, o que pode parecer não ter muito sentido:

“Eu pensava: a força estúpida da vida. Estúpida?” (AB, p.21);
“Naturalmente, se continuasse, voltaria ao ponto de partida: é a forma da vida humana – ou não? O círculo” (AB, p.21).

Esta circularidade é visível também na narração, onde o “eu” se encontra no centro no plano do presente e vai até aos pontos do círculo da vida que o envolve, voltando sempre ao centro do mesmo. O protagonista termina com a ideia que atravessou tudo na sua reflexão, o explicável e o inexplicável, o visível e o invisível, o dizível e o indizível, o que vê e o que sente, fechando o círculo:

“Dei a volta ao oculto e ao evidente, trespassei-me do seu espanto” (AB, p.300).

Portanto, é como se o homem voltasse ao ponto inicial depois da morte, o fim chega ao princípio, porque o círculo se completa, consequentemente, tudo recomeça de seguida. O protagonista parece acreditar no recomeço após o fim marcado pela própria morte ou dos outros, ou seja, a morte é vista como o fim de uma coisa, mas o início de outra:

“- Há-de fazer uma viagem grande, grande. Até ao cabo do mundo. E ainda mais para lá...

Que viagem? Poderá dizer-se que começou a sua morte? O começo de uma coisa é o fim de outra que começou noutra. Viajo desde o ventre de minha mãe (p.106); “- Não me digas que já arranjaste outra desgraça – disse-lhe a minha avó” (AB, pp.106-107).

É mencionada uma viagem à irmã de Jaime que pode referir-se à vida após a morte, sendo a morte vista como uma viagem para lá do fim do mundo, a qual se liga a esta vida, outra vez, com a gravidez. A gravidez é o início da vida que contém o fim. Jaime insiste sempre em algo que existirá para além daquilo que se conhece:

“eu amava a minha irmã. Amava-a já desde antes da infância, desde a revelação da vida no espanto do mundo” (AB, p.44).

A vida é vista pelo protagonista como uma viagem que tem início no ventre materno, o ser já existe por si e para os outros. É como se tudo o que acontecesse durante a gravidez influenciasse já a viagem da vida que nos coube. Por isso, é revelado o início do seu ser com a notícia da gravidez e com o que isso significou para a sua avó: uma desgraça. O estado de graça da mãe foi visto como uma desgraça, visão que se repete noutros romances de Vergílio Ferreira.

Jaime quando olha a paisagem, esta tem um efeito poderoso nele:

“voltado a poente, há luz no ar. (...) com todas as janelas abertas, às vezes cerro os olhos, respiro fundo, e a paz da terra é tão funda que encosto a cabeça à secretária e choro. Depois reparo que não chorei” (AB, p.28).

Voltado para onde desaparece a luz ao fim do dia, o protagonista tem um queixume ao sentir a profunda paz que vem da natureza. Jaime sente nas forças da natureza algo mais que a própria vida humana. Para além da paz, sente o poder invisível da eternidade que está para além de tudo o que conhece:

“Abro a janela (...) O ar gélido na face. E um aroma intenso, imóvel, de eternidade. Não da vida ou da morte – para lá, para lá onde? Virá sol ainda?” (AB, p.29).

O protagonista interroga-se sobre o lugar, o “onde” se esconde essa eternidade que sente, que cheira intensamente, mas que não vê. É esta interrogação que persiste na obra de Vergílio Ferreira. A procura desesperada nos sítios mais longínquos, no céu e no horizonte, em direção ao espaço infinito, desse algo que lhe demonstre a eternidade. Há

uma enorme necessidade de confirmar o que no fundo ele sabe. A certeza desse recomeço “para lá”, demonstrando a necessidade do sol a vontade desse recomeço, do novo, da luz com o novo dia, que acaba, mas volta a nascer ciclicamente. Talvez como a alma que renasce, um homem que renasce.

Jaime insiste na fé, a qual não se pode ver, mas sentir, tal como o vento. A força da vida é indizível e resiste após a morte, porque assim o quer crer, sendo a vida vivida num corpo temporal e a vida do espírito desse corpo atemporal. Acredita na vida após a morte, pois sente em si a vida, o inexplicável como algo que transborda dele, que vai para além do seu conhecimento:

“Embate em mim um arrepio de tempo, de indizível, e qualquer coisa estala então na minha presença compacta. (...)

- Que estranho pensarmo-nos para depois de mortos! Que é que resiste em nós e ainda acredita?” (AB, p.125); “Passam livres os ventos, vêm dos astros mortos. [...] A terra imensa, um homem ergue-se sobre ela, grava-lhe toda a volta o olhar circular da posse” (AB, p.126).

A posse da terra, a qual pode ser observada pelo homem, contrasta com o vento que vem dos céus e é invisível. Esta força da natureza não pode agarrar-se, faz-se apenas sentir e não quando o homem deseja, mas quando aparece de súbito. Senti-lo é um ato involuntário. A presença do vento é comparada com a expressão dos mortos. É como se o protagonista os sentisse involuntariamente como um arrepio, mas que já não pode tocar, agarrar, possuir, sendo este sentir uma questão de fé. Jaime sente a necessidade da fé, de fé na vida, mas esta, tal como o milagre não tem razão, é irracional, é interior como o absoluto que vem da força do espírito do homem:

“É preciso uma fé absoluta e a fé é um milagre” (AB, p.176).

Jaime está perdido na necessidade de um Deus, no desejo da existência de um tu que desconhece, do qual não sabe o nome, e assim, cai na inércia de evocar tal entidade, sofrendo o dilema de achar que não existe esse Deus que evoca:

“Ó Deus, ó Deus, porque te chamo? Quem tu?” (AB, p.188);

“- Que Deus? Você disse-me que não tinha um Deus para me dar. Você disse-me que ele não tinha um nome” (AB, p.189); “Não tenho um Deus para lhe dar, ninguém tem um Deus para lhe dar: tem-se apenas uma estátua de barro” (AB, p.190).

Ema afirma que a fé não se pode entregar, apenas a estátua que a representa, mas a posse da mesma não significa que se acredite realmente. Ela não acredita na figura material de Deus, nem tem necessidade de que Cristo tenha existido como tal e que as “fábulas” sejam verídicas. O que verdadeiramente importa é a sua mensagem, a fé que se retira de tudo isso, um sentido apelo da divindade, a junção do divino e do terreno. Explica que assim como a pureza e a beleza são relativas e existem de diferente modo para cada um, também Deus corresponde ao apelo de cada um:

“- (...) Mas você também não acredita na «pureza» da rosa ou na «beleza» do céu, ou... Mas elas existem para você, para o seu apelo. É-me absolutamente indiferente que Deus não tivesse incarnado, desde que...” (AB, p.189); “tivesse encarnado a divindade. Porque o que importa é que o céu tivesse baixado à terra. Há um apelo invencível e é só. É-me perfeitamente indiferente que Cristo *nunca tivesse existido!*” (AB, pp.190-191);

“- Quem lhe disse que «acredito»? Eu por mim não sei. A crença conquista-se a cada instante, e nunca estamos seguros de que é nossa para sempre. E é bom isso. Acreditar é um acto de coragem. Quando o não for é um acto mecânico. Não sou um relógio, eu. Só raramente a evidência aparece. O que é fácil são as pedras, a carne degradada. E então *não acredito*” (AB, p.190).

A fé é um ato de coragem, não é fácil ter fé, é necessário conquistá-la. Portanto, há apenas possibilidade da entrega da estátua que a representa, mas a fé conquista-se.

Na busca da fé, o homem procura a verdade da vida. Esta verdade está no homem, mas este ignora-a:

“A vida humana é verdade como tudo o que a preenche. É a sua perfeição. Mas eu não o sei – onde é que se aprende?” (AB, p.54)

A verdade da vida revela-se-nos, subitamente, quando qualquer coisa sem qualquer transcendência nos transcende, uma corrente de ar sem razão, um cheiro vindo do nada, um som que parece ecoar nos ouvidos, algo que curiosamente se vê. Sente-se o banal, o comum, como algo especial como se, de repente, o homem acordasse e vislumbrasse uma evidência invisível inesperadamente, sentindo o Espírito surgir dentro de si:

“- A realidade única da vida é o Espírito que a atravessa e nos assiste e descobrimos ao fim.

Trémulo aviso, fugidia plenitude. De súbito, quando menos o esperamos... É a hora a que ele passa. Como um golpe de frio quando nenhuma porta estava aberta. De repente, a uma ligeira inclinação, por cima da copa cerrada dos pinheiros, ao alto – uma estrela. Inesperadamente, um aroma no vento, o eco de uma música inaudível. Todos os instantes únicos, todo o alarme oblíquo e sem razão, toda a impossível descoberta no corrente e familiar do que está atrás e se não vê nem mesmo às vezes quando se fecham os olhos, toda a claridade instantânea e irrecuperável, toda a surpresa quando nada há surpreendente, toda a voz que fala depois de se ter dito tudo” (AB, pp.196-197).

A fé relaciona-se com o sentir, com o invisível de um arrepio, com os sinais da vida que por algum motivo fazem com que algo se nos revele num instante sem nenhuma razão aparente, sem razão explicável. Sente-se o apelo, a Verdade, o Espírito e, assim, cresce uma fé renovada.

O protagonista faz uma reflexão sobre a vida, afirmando a inexplicabilidade do ser. A vida é um facto, acontece. Qualquer explicação para justificar a existência do ser é uma tentativa do homem para se sentir mais seguro, para controlar a sua existência. Na verdade, o motivo da vida escorrega-lhe das mãos e é essa sensação de desconforto que o homem quer eliminar, procurando o “porquê” de tudo para achar que não depende de uma força desconhecida que o deixa sem poder algum sobre a sua própria vida:

“A explicação de nós, do que fazemos e vivemos, é tão ridícula. No fim de contas apenas constatamos. Mas inventar o porquê, formular uma lei dá-nos a pequena ilusão de dominarmos o desconhecido. Não dominamos nada: conhecemos apenas a nossa fatalidade.

- A vida é estúpida, Ema, não tem «porquê». Os actos essenciais da vida realizamo-los com os olhos fechados: o prazer da boa música, ou da boa mesa, ou o prazer amoroso, ou a união com Deus. Até mesmo, se quiser, o próprio *descomer*. Tudo o que é essencial é cego. Fechamos sempre os olhos. É por isso que no-los fecham quando morremos, se os deixamos abertos. Ah, não penses. Assume-te a evidência que te ilumina. Pensá-la é não a ser” (AB, pp.129-130).

Explica que a única coisa que o homem sabe é que morrerá um dia. Nenhuma explicação sobre o que há para além da morte é credível. Não adianta pensar nisso para encontrar razões, porque apenas se pode ser; sentir a vida, como um ato de fé, que se sente e não se pensa. O essencial na vida está dentro de nós, é o sentir. Assim, o protagonista discorre sobre os prazeres da vida que o homem realiza com os olhos fechados, pois não é necessário ver, mas é imprescindível sentir para se ser nesses atos essenciais da vida. Após a morte, também parece ser necessário sentir, como se de um ato essencial se tratasse, pois fecha-se os olhos aos mortos:

“Os teus olhos fitos e frios, de uma cólera domesticada, o olhar do António, o pequeno tinha os olhos revirados em branco gelatinoso (...) – adeus. Fechaí-os na escuridão da terra” (AB, p.75).

O protagonista descreve os olhos do sobrinho morto pormenorizadamente. É um olhar fixo no vazio como o dos velhos, uns olhos revirados que já não veem o exterior como o olhar preso a “uma invisível fascinação” (AB, p.73) da tia Felismina já cega. São olhares virados para dentro do eu, para o sentir. A morte relaciona-se com o olhar no escuro, a noite, o vazio do céu, tudo o que não se vê, porque nada se pode retirar do que se vê nela, tal como na escuridão. Pode apenas sentir-se. Já sem um corpo para ver, ouvir, falar ou tocar, resta sentir as emoções na alma, sendo este sentir o único que

poderá ligar os vivos aos mortos. O protagonista tem fé que possa sentir aqueles que morreram, visto acreditar que a vida das suas almas continua certamente:

“A vida acontece-lhe bruscamente e sempre com um ar definitivo. É preciso chamá-la à razão e dizer-lhe que a vida continua noutro lado” (AB, p.163).

Jaime insiste na estupidez que é procurar as razões da vida, enovelar-se no porquê das coisas para tentar demonstrar uma verdade que se sente. Interroga-se se valerá a pena questionar o que existe:

“toda a vida é estúpida. A vida não é inteligente. Tudo o que é elementar é estúpido. Por mais que a gente lhe dê voltas não acha razão. E para quê? Quando começamos a querer saber o porquê já tudo está aí. Valerá a pena querer saber? É estúpido haver a terra e haver homens. Mas tudo já está aí. Para saber que é estúpido já é preciso estar tudo aí. Valerá a pena saber? Valerá a pena perguntar se vale a pena? Estás velho. Não perguntes. Dorme na tua humildade” (AB, p.220).

A vida não tem razões. Ser apenas. Não vale a pena perguntar, pôr em dúvida, porque não se vai obter resposta que prove nada. A falta de fé. Tal como o Padre diz que Ema não é crente, porque questiona, Jaime pensa que não deve questionar e apenas resumir-se à sua insignificância, deve descansar e aceitar o que há. Assim, aceita, simplesmente, a vida que lhe coube, mas, paradoxalmente, não deixa de se interrogar, mesmo sabendo que não o leva a nada. Pois a interrogação é inerente à recordação e à saudade, e ao desespero que isso provoca.

O protagonista apresenta uma visão sobre a vida que vai mais além da vida na terra. Esta parece ser apenas um “breve” momento de “alegria” da outra que nos transcende:

“Foi bom ter nascido, para ver como isto era, para matar a curiosidade. Fugidia alegria, luz breve. Foi a que me coube, em paz a aceito. E em

cansaço. Em paz. Deve ser igual – haverá diferença? – em serenidade a vivo” (AB, p.301).

A vida na terra é algo pelo que aceita passar, uma aceitação em paz, que é bom para satisfazer uma curiosidade que parece vir antes de nascer, como se pertencesse a outro mundo que não este. O protagonista encontra-se em paz com a vida que lhe foi atribuída. Considera a vida breve, fugaz, mas está agradecido, em paz e cansado, como se almejasse por um descanso. O final da vida relaciona-se com o cansaço, assim como a morte com o descanso eterno. Deste modo, sereno e em paz, é como se estivesse preparado para morrer, pronto para um descanso em paz.

Uma velha beata que saía do cemitério: “apanhou-me na minha deambulação” (AB, p.47), porque é assim que Jaime vive, deambulando pela vida que diz ser “tão difícil” (AB, p.46), talvez devido à presença constante das mortes que vão tendo lugar ao longo da sua vida, ficando preso à memória do passado. A vida é vista como algo doloroso que o homem tem de aguentar:

“Porque a vida pesa tanto. É imensa, horrorosa, violentíssima, temos de sangrá-la com qualquer actividade para ter menos força. Só um homem a aguenta, serei eu um homem? Águeda abandonou-me” (AB, p.75).

Jaime sente-se abandonado, como se a morte fosse quase um ato voluntário, pois ele também afirma ter de se manter vivo para receber o filho, podendo morrer após a chegada deste à aldeia. Como se estar vivo ou morto se pudesse decidir. A vida é vista como uma missão e o homem antes de morrer tem de cumprir essa missão, só depois aceita morrer, só depois se permite morrer. A inevitabilidade da vida que se cumpre, como uma missão que encontra uma aparente desordem, mas que faz parte da de uma Ordem que se cumpre:

“a ordem da vida tem de cumprir-se através da desordem que se deseja opor-lhe, porque há uma invencível lei do homem que é a sua libertação, a sua conquista inexorável de uma cada vez maior dignidade” (AB, p.79); “eu tive de perguntar-me «e depois?», que era a pergunta de Ema. Porque era possível que o absoluto fosse então apenas o do agir [...] eu pensei

assim em pânico «apenas o suicídio depois» (AB, p.84); “eu também descobrira que agir é uma forma mais útil do que todas as formas superiores de humanidade e de justiça e do mais, porque era a forma de realizar a vida imediatamente por descompressão” (AB, p.82).

A importância do agir descoberta por Jaime. O homem não deve ser um ser passivo que deixe passar a vida por ele. É necessário agir para realizar a vida, para cumpri-la como uma tarefa necessária. Cada homem tem de cumprir o que lhe coube por mais que custe, como é agora o caso da sua situação de solidão. Assim, há o cumprimento da vida de Jaime e a sua procura de razões para que o seu sofrimento tenha um significado e não seja em vão. Há um impulso em Jaime que o leva a acreditar que tem de haver algo mais para além do que se vê. Jaime sente uma voz que justifica a vida, mas não a consegue verbalizar. Escuta uma voz interior que vem de longe, do desconhecido:

“uma voz absoluta falava não ali na aldeia que era um acidente particularíssimo, mas do lado de lá do horizonte dos horizontes.” (AB, p.84); “Alguém cantou longe, para lá do tempo e da vida. Ouço. A voz morreu.” (AB, p.28)

É uma voz que fala ou canta, suscitando, assim, sentimentos como a música, mas misteriosa, vinda do além vida, eterna que, por vezes, se revela como uma voz, fruto da fé.

Quem estou?

Jaime define-se através do seu corpo. Corpo irrequieto, impaciente, aflito, medroso, recordando sempre, saudoso, refletindo, interrogando-se sempre sobre o que não compreende, a interrogação constante que tenta encontrar uma razão que o pacifique no desejo de eternidade, mas nada pode justificar a sua dor para acalmar a sua inquietação, a sua raiva:

“música da alegria finita [...] Meu corpo revoltado no alvoroço do sangue, na fuga para o sem-fim, na infundável noite da memória, no indistinto

halo da febre, na impaciência da agonia, na convulsão das ideias tão exactas e que não fazem as pazes, na saudade estúpida não sei de quê, no terror estúpido dos medos que invento, na interrogação absurda que vem sempre ao de cima como uma doença, na incompreensão aflita do que já estava compreendido, no obsessivo porquê depois de todos os porquês, na raiva sem razão, no choro sem razão, na inquietação sem razão – meu corpo.” (AB, pp.227-228); “quem estou? onde é isto verdade?” (AB, p.228)

Assim, é como se encontra Jaime no momento presente dessa noite logo após enterrar Águeda. O sofrimento e a confusão são tão grandes que a noite parece eterna e a sua mente parece separar-se de si, para se interrogar. Não obstante, por muito que procure não há razões para nada. Há só o seu corpo, o qual pode sentir e pensar com ele, mas o seu pensar pode ser tão obsessivo que volta a problematizar aquilo que, aparentemente, já estava pacífico dentro dele. Jaime sabe que de nada lhe vale o interrogar, mas é inevitável, porque é a consequência da incerteza que o aflige.

Milagre de eu ser

Jaime interroga-se sobre a religião, sobre o sentido da vida, embatendo sempre contra um “muro”, um caminho sem saída, que não lhe dá qualquer razão para o motivo da vida. Há a certeza do bom que é viver a vida, de que valeu a pena ter vindo de onde quer que seja para conhecê-la e vivê-la através de um corpo que lhe calhou. Repara no corpo que é seu, que possibilitou a sua existência, mas que morrerá um dia inevitavelmente. Contudo, há uma “promessa” de que algo haverá depois, mas não há nenhuma certeza:

“Ora não havia outra religião, não havia pano de fundo, porque tudo era o fundo, a totalidade. «Que estupidez» [...] Para quê complicar? [...] há a promessa das esferas e do seu espaço para mim, logo depois. Não a entendo. Estou velho. Há o sol e a neve e a aldeia deserta. O meu corpo o sabe, na humildade do seu cansaço, do seu fim. Alegria breve, este meu sabê-lo, esta posse de todo o milagre de eu ser e a deposição disso para o

estrume da terra. [...] Estou só, terrivelmente povoado de mim. Valeu a pena viver? Matei a curiosidade, vim ver como isto era, valeu a pena. É engraçada a vida e a morte. Tem a sua piada, oh, se tem. Vim saber como isto era e soube coisas fantásticas. Vi a luz, a terra, os animais. Conheci o meu corpo em que apareci. É curioso um corpo. [...] Meteram-me nele, nunca mais o pude despir (...) É um corpo grande (...) É o meu corpo. Calhou-me. Movo as mãos, os pés, e é como se fossem meus e não fossem. É extraordinário, fantástico, um corpo. Com ele e nele tomei posse e conhecimento de coisas espantosas. Não seria uma pena não ter nascido? Ficava sem saber. Dirás tu: de que te serve se amanhã já não sabes? É certo. Mas agora sei. De que servem os prazeres que já tive e nunca mais poderei ter? Não servem de nada, serviram (...) Por isso os tive e os quis. Tudo isto é estúpido, estou sentado ao sol. É um sol limpo, sem ilusões. Aquece pouco. Sempre que penso embato num muro. Não penses. A velhice não pensa, é apenas. Quanto mais velhice, mais é apenas. Nem grandes alegrias, nem grandes tristezas. Apenas é, tem olhos distraídos. Há uma verdade estável e fugidia em tudo isso. É uma verdade que está antes e depois do pensar, ela vem ao de cima. Os pensamentos perdem-se na memória, ela vem ao de cima e fica, a encolher os ombros, fica” (AB, pp.209-210).

Jaime está velho e cansado, e sabe-se perto do fim. Não interessa perder-se em pormenores de religiões, em justificações, em suposições, pois o que importa é o que há. E o que há é a totalidade da vida, a natureza que observa e a promessa de algo após a vida que vive neste corpo que agora é o seu. Fala sempre em ter vindo conhecer como era viver, mas vir de onde? É como se acreditasse em algo antes do nascimento, como se a vida fosse uma passagem que faz num corpo que pode conhecer o que há de maravilhoso e tomar posse como matéria que é enquanto corpo, um corpo que lhe permite possuir a vida. Jaime sente que o corpo que tem é seu, mas também que é algo separado dele, sente que o povoa. Outras vezes, Jaime também acha que a idade que se vê no corpo não corresponde a ele, que se diz sempre igual, sem tempo. Contudo, a velhice como fim da vida diz ser uma etapa em que já não se pensa, esgotam-se as ideias e os problemas, sem grandes emoções, onde os pensamentos se perdem e apenas

se é, mas onde permanece uma verdade. A verdade da “Alegria breve” de ter vivido. Parece-lhe uma “estupidez” complicar tudo enovelando-se no porquê das coisas.

Penso e sinto

Jaime sente que o seu corpo e ele são duas coisas distintas:

“Meu corpo – sinto-o, penso-o. Penso e sinto sobretudo com ele aquele de mim que sente e pensa. Arrepia-me, alaga-me de suor. Está no meu corpo, aí mora” (AB, p.228).

O corpo é algo que lhe pertence, é a morada do seu “eu”. Jaime crê na parte espiritual e carnal do corpo como duas entidades diferentes que se separam enquanto dorme:

“É um luar enorme (...) ficamos todos em silêncio. (...) Então sentamo-nos cansados, os olhos cerram-se ao peso enorme da noite. Deito-me no colo de minha mãe, adormeço. É a parte de mim cansada que adormece, o meu corpo diurno, nas tréguas da inquietação. Mas a outra parte escuta ainda, maravilhada e muda, no limiar do terror e da interrogação. O espírito da terra passa, olhamo-lo. Que é que interroga em mim? Uma música antiga ressoa no limiar da memória. Uma palavra assoma ainda numa súbita apreensão do sangue. Se a digo, é estúpida, calo-a” (AB, p.170).

Enquanto o corpo adormece, essa força da vida que é o espírito escuta, lembra, interroga, em silêncio. É a mente que interroga a vida que há no corpo, como algo independente nele. A mente pensa, o corpo não articula a palavra.

Eu sou eterno

O interior de uma pessoa não envelhece. Só o corpo envelhece com a passagem do tempo. É apenas o corpo que sofre com o passar dos anos, onde vão ficando marcas de velhice, especialmente na cara e nas mãos:

“Um corpo velho é tão misterioso. Por exemplo: o que envelhece mais é sempre o que está mais à mostra. Quanto menos à mostra, menos idade. É por isso que por dentro não tenho idade nenhuma” (AB, p.241).

Jaime vê-se como um ser atemporal e eterno, acha que a idade não o transformou interiormente, sente-se igual, ainda que o seu corpo possa mostrar marcas do tempo, de velhice:

“Fito a minha mão (...) a pele engelhada – estás velho. E uma espécie de marcas de sardas. Onde se vê a nossa idade? Estás velho – como? Estou jovem como sempre, porque eu sou eterno. Só os outros não o sabem [...] Vou de súbito ver-me aos vidros da janela (...)

- Velho... – digo.

Digo-o em voz alta [...] Quem falou? foi um outro, um outro, estranho – quem? Fito-me de novo à janela e um instante parece-me que esse outro que estou vendo vai tornar-se independente, franzir o rosto, fazer-me talvez uma careta de escárnio – e desvio os olhos. Que estupidez – olha-te, és tu! És tu esse outro, pensa-te, estás velho. Mas a minha idade é uma invenção, uma declaração absurda vinda de fora. Não vivo no tempo, vivo na eternidade – sou idêntico em mim mesmo, desde a infância mais remota até nunca, até sempre” (AB, p.110).

É como se o tempo para o protagonista fosse apenas exterior, sendo a velhice a marca desse tempo que nos aproxima do fim, mas o “eu” sente-se sempre igual ao longo da vida, não se sente velho. Repete-se a cena de *Aparição* onde o eu aparece a si próprio, vê o seu reflexo, mas, por contraste, talvez, devido à idade da personagem, agora, já não se assusta, já não pensa é outra pessoa. No entanto, volta a ser uma situação perturbadora. Jaime não consegue manter o contacto visual por muito tempo, faz-lhe

impressão aquela sua visão externa, como se aquele “velho” que observa não correspondesse a si, como se aquele reflexo fosse de outra pessoa. A personagem sente o ridículo da situação, pois ele é a totalidade de si, o seu “eu” interior e a sua imagem exterior. Apercebe-se que o que ele é não coincide com o que vê, e que o seu exterior é a visão que os outros têm dele, um velho. Ele é um ser fora do tempo, pertence à eternidade, ao contrário do seu exterior que, revelado no seu corpo, vai-se transformando com o tempo finito que vai passando.

4.4.4. Após a morte, o recomeço

Por um lado, há a ideia de uma existência de vida antes de nascer e depois de morrer. Por outro lado, a morte aparece a representar um renascimento, um recomeço. Apresenta-se a ideia de recomeço após a morte da mulher, como em *Até ao Fim*, onde há o renascer depois do funeral do filho:

“são os passos do primeiro homem do mundo”, “ó recomeço perfeito” (AB, p.12), “E só. (...) só agora nasceste [...] Então abruptamente atiro uma patada violenta: para desentorpecer um pé? para tomar posse do mundo: um estrondo reboa como o anúncio de um Deus. Sou eu, ó noite. Trémulo olhar de lágrimas, na solidão astral, e o frio, o frio, adstringente e nulo, restrito em mim, pequeno, tão só. Terei divindade que chegue? – tão grande o universo. Pequeno e medroso aqui. Atiro a minha patada violenta, respiro até aos ossos o universo inteiro. Sou eu.” (AB, p.13)

Há como que uma tomada de consciência do “eu” sozinho no mundo, sem o outro, que se apresenta quase como uma entidade divina, mas com dúvidas sobre o seu poder. Uma “patada violenta” que quer sentir o chão, a terra, ou que se quer impor de uma forma nova nela, “pequeno” respira a grandeza que o universo lhe pode dar. No dia após o enterro da mulher, surge tudo como novo à sua volta. Surge a interrogação da sua função neste mundo. E surge a possibilidade da vinda de seu filho para o recomeço:

“Mas tudo é novo e virgem à minha volta, a minha responsabilidade é imensa. [...] Dói-se para o grande silêncio em redor na grande invasão da

neve a toda a vastidão do horizonte. Ecoa o cântico do meu triunfo? Um homem existe sobre a face da terra. O serrote enterra-se no tronco, pára a meio. Atiro o machado, os golpes repercutem no espaço deserto, o universo responde-me.

- Que tens que fazer aqui?

[...] Possivelmente o meu filho virá um dia. Possivelmente um dia saberá que é meu filho. E pensará: «Vou ter com ele, vou recomeçar a vida desde o princípio.»” (AB, p.22-23); “Doem-me os pés, do frio. Às vezes penso: sentar-me aqui, morrer aqui. Seria um erro. Alguém tem de ficar. E o meu filho tem de vir um dia; que iria ele dizer?” (AB, p.24).

Existe a necessidade de manter-se vivo para receber o filho. Há a esperança no amanhã para o protagonista e, quiçá, para quem morre, como a sua mulher que acaba de enterrar, segundo as últimas palavras do romance: “Dorme. Amanhã é um dia novo” (AB, p.301).

4.4.5. Crê na vida

Também parece haver a morte da religião a um nível concreto, visível, externo. Há a denúncia do fim da Igreja na obra. Há uma mudança no que se refere às crenças. As personagens interrogam-se quanto ao sentido da vida, pondo em causa as crenças religiosas da sociedade. As personagens parecem transferir a sua fé religiosa, a fé em Deus Todo Poderoso, a fé nas imagens bíblicas, para a fé na Vida, na força interior de cada um. A missa e a oração são substituídas pela interrogação. Há a responsabilização do Homem no seu destino e no poder da sua ação, permanecendo crente, mas de uma maneira distinta. Crê numa divindade sem imagem que anseia por compreender, uma divindade que tal como a fé está no interior de cada Homem e não no exterior. Jaime tem fé em si, acredita na sua força. É crente. Crê na vida:

“O orgulho ou certa forma sua é um modo de não acreditarmos em nós. Acredito em mim com a força e a naturalidade da vida” (AB, p.292).

Por vezes, faz-se referência à humildade do protagonista na obra, não ao orgulhoso. É humilde para aceitar a existência da divindade que não se vê, mas que existe. Não exige provas para acreditar que existe uma força divina, apesar de a interrogar permanentemente, tentando o diálogo com a mesma.

Ao olhar o céu e a natureza lembra-se dos mortos. Para Jaime, os mortos dormem:

“O Doido dorme. [...] Os sinos calaram-se, silêncio. Mas a sua memória perdura no céu imenso, na terra extática, paralisada de terror” (AB, p.206).

O calar dos sinos é relacionado com a morte do Doido, como se terminasse tudo o que é inexplicável. Ações repetidas sucessivamente sem um sentido aparente, como a do Doido ou a das beatas a rezar ao que está morto. O badalar dos sinos pode representar os rituais cristãos, como o ir à missa ou o rezar, que parecem ter perdido o significado para Jaime e as pessoas agem por inércia, sem pensar ou refletir no sentido religioso, realizando os rituais sem significado algum aparente, tal como acontecia com o Doido. Existe a presença da religião nas personagens, como nos padres e nas beatas; nos rituais, como na missa, o tocar dos sinos, o rezar; e nos símbolos, como o terço, as igrejas, as figuras e os quadros bíblicos. No entanto, põe-se sempre em causa a religião. Aparecem símbolos de ruínas, figuras partidas, objetos abandonados; surgem personagens que criticam, que sentem dúvidas ou que se afirmam ateus, sendo os rituais seguidos apenas por algumas das personagens, e quase que vividos mecanicamente, não movidos por uma verdadeira crença. Jaime interroga-se sobre a divindade, questionando a razão por que rezam as velhas beatas, frias, insistentes e agarradas a um terço que, para ele, está relacionado com a infância, sem valor religioso:

“A que é que rezais? Enoveladas de negro, esquecidas de tudo, obstinadas, segurando nas mãos ósseas o pequeno brinquedo da infância” (AB, p.265).

Ao narrar um enterro onde Águeda participa, o protagonista relata que “rezavam a um Deus morto”, na igreja onde se encontra também um corpo morto:

“- Reza-se o terço com o corpo presente (...) Rezavam a um Deus morto por um corpo morto” (AB, p.131); “Em torno do cadáver, apertadas contra ele, trôpegas e enoveladas, as velhas rezam sempre. (...) Pequeno núcleo no espaço vazio e gelado” (AB, p.132); “Até que a reza cessou. E um silêncio brusco, inquietante, suspendeu toda a igreja” (AB, p.133); “Deus não vê – está morto, como todos os homens mortos, ou mais ainda” (AB, p.144).

A reza preenche o silêncio da morte, a ausência, o presente ausente, como se a reza fosse a resposta de um porquê, a única maneira que resta para comunicar com os mortos. A caminho do cemitério, Jaime fecha os olhos por momentos numa tentativa de compreender a morte, tentando perceber o que não se vê, nem se explica, apenas se sente:

“No círculo infinito do horizonte os olhos cerram-se-me esvaídos à pequenez de mim. (...) O ar é imóvel, mas há um vago ressoar pelo espaço, como respiração da montanha” (AB, p.133).

Fecha os olhos na tentativa de sentir e de perceber o que há para além da morte. O ar não se mexe, mas sente um ressoar, um respirar da terra. E já no cemitério, “isolados no enorme silêncio” (AB, p.134), a luz do sol preenche o espaço imóvel:

“O silêncio abria em sol no esquadrado das campas, nos ciprestes imóveis” (AB, p.134).

No momento do enterro, há a presença do silêncio, o silêncio que como uma luz se estende à volta até aos ciprestes, e tudo na sua imobilidade, tudo o que parece acontecer é a expansão do silêncio que invade todo o espaço. Há a presença dos ciprestes, em vez da figueira. Há novamente a árvore no local onde se enterra o morto, pois simboliza a união da Terra e do Céu. Desta vez o cipreste, “árvore sagrada para numerosos povos.

Graças à sua longevidade e à sua verdura persistente, é chamada árvore da vida”³⁵⁵. A luz no momento do enterro que abrange os ciprestes como se a vida ligasse a Terra e os Céus através da árvore. Talvez, a luz simbolizando a ascensão da alma no momento do enterro do corpo.

Ao recordar Águeda, já morta, sofre em silêncio onde uma voz não cessa. A voz do passado, da busca do sentido da vida que surge no silêncio, já que nenhuma outra voz há para escutar. É como se, após a morte de todos os homens e deuses, permanecesse um fantasma que o atormenta com o indizível:

“Relembro-a e sofro – quando se calará a voz? É a minha luta derradeira. O silêncio estala-me nos ossos. É o silêncio do mundo, da minha condição. E no entanto aí, ainda e sempre, um frémito indizível como ao rés da terra árida ao impacte do calor. Foi fácil liquidar os deuses e semideuses de todos os meus sonhos, de toda a minha inquietação. Mas ao fim de todas as mortes, nos limites do silêncio, há um fantasma sem nome, oblíqua presença de nada. Se eu pudesse dar-te um nome – a ti quê? quem? Só assim te mataria talvez. Um nome – rede invisível” (AB, p.135).

Apesar de deixar de acreditar em qualquer tipo de deus e vendo que as pessoas à sua volta já morreram, continua a ouvir a voz da vida. Jaime não consegue não acreditar no nada após a morte, pois ele continua a sentir que há uma voz que não se cala, uma voz indizível. Resta sempre algo invisível e sem nome, uma presença, um fantasma.

Sem Águeda já não há ninguém na terra para testemunhar a presença de Deus:

“Águeda dorme, tu, a última testemunha, Deus é morto” (AB, p.122).

Águeda é a última pessoa que vivia a religião da forma antiga e, com ela, é enterrado o terço, símbolo das rezas que Jaime não compreende. Portanto, ao enterrá-la é como se Jaime enterrasse os rituais sem sentido da Igreja decadente. Desde a infância, Jaime

³⁵⁵ J.Chevalier e A. Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 12. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

mantém uma relação próxima com o Padre Marques, o qual se preocupa com o desenvolvimento da aldeia e lhe manda o engenheiro para lhe explicar o que quer fazer. Jaime tem discussões com o padre, mas acabam por ficar cada um com a sua sabedoria ao chegar a uma certa idade. Jaime também vai à missa, mas só às vezes, lugar onde parece haver repostas para quem tem necessidade de estar tranquilo, sem interrogações:

“Entro e tudo já está calmo, sem «problemas», sem interrogações” (AB, p.33).

A religião é vista como uma saída à inquietação do homem face à razão da vida e da morte. Porém, Jaime não se satisfaz com isso. As mortes sucessivas daqueles que o rodeiam provocam-lhe a agitação de quem sofre, não entende e interroga-se:

“Vivo só, Norma já tinha morrido. E antes dela o filho. Antes do filho, o marido. Antes do marido, a nossa mãe, ou não? a nossa mãe não morreu depois do filho? e mais longe ainda, no começo do mundo, o nosso pai. Relembro os mortos, amo-os, mas quedou em mim a agitação. Revejo-os através do meu olhar fatigado e um sorriso ou quê? abre dentro de mim. O meu corpo ressurgiu dentre eles, realizei a minha iniciação através das raízes – que é que pode sobressaltar-me? A paz é minha, eu a vi. Resisti à agonia, estou vivo. [...] Estou vivo. A terra existe. Eu sei-o” (AB, p.33).

Enumera mortes e é notória a presença do ponto de interrogação, seguido, por vezes, de minúscula, o que demonstra essa agitada interrogação que inquieta a sua mente e não o deixa conformar-se com a sabedoria da religião que professa o padre. Aqueles que amava deixam-no intranquilo por já não estarem neste mundo que conhece. Sente-se bem ao voltar a pensar neles no meio do seu cansaço, talvez fruto do lembrar, e do relembrar, e relembrar, sempre o mesmo, sem nada de novo para recordar, pois já não volta a estar com eles para ter novas experiências. A memória dos mortos resume-se a imagens que ficam paradas como fotografias na sua mente, breves pedaços de filmes das suas vivências passadas. Vive na sua mente o passado novamente e recria-o, ao recordar através da sua imaginação. Estas mortes dos seus familiares fazem com que ele volte à vida, como se ressuscitasse, ressurgisse das cinzas, para reiniciar a sua própria vida. Repete que está vivo, em oposição a todos os outros que morreram e afirma saber

a única certeza que tem após a morte. O que está para além da vida e da morte não saberá, mas ao estar vivo sabe que a terra sim existe, visto ser o que há de palpável, observável.

Jaime vê nas palavras do Padre a morte, o fim da Igreja, o medo da morte que é o único fim:

“Terror do fim. Mas nas palavras do Padre, na sua pobre gaguez, eu sentia o anúncio de um outro fim, do grande FIM, a mensagem tenebrosa dos anjos das ruínas” (AB, p.238).

Mais uma vez, as figuras bíblicas em ruínas que simbolizam a decadência e talvez um fim. Enquanto uma nova mentalidade religiosa parece surgir, o Padre pensa que Ema é louca e que blasfema por questionar a palavra de Deus:

“Subitamente, uma religião nova. [...] Julgas-me um parvo (...) leio pouco desses modernismos (...) tudo isso são sofismas, essas ideias são modernas (...) O que essa gente faz é só colaborar na descrença geral. Eles dizem que têm fé, mas não sabem se têm fé. Eles dizem que acreditam na palavra de Deus, mas emendam a palavra de Deus. [...] Ela sabia palavras terríveis. Ela dizia «e depois?». Pergunte sempre «e depois» [...] Ela é tão crente como tu és ateu” (AB, pp.240-241).

Para o Padre, Ema pecava por se interrogar sobre o «depois», em vez de se conformar com as respostas da religião, o que demonstrava a sua descrença. Ema sofre, assim, do mal geral da sociedade, que não acredita piamente nas respostas da religião e procura uma verdade para além daquela professada pela Igreja. Na opinião do Padre, Jaime não é ateu, ele pensa que Jaime crê de alguma maneira em algo, apesar de não o confessar, afirmando que nem Ema é tão crente, nem Jaime tão ateu.

A descrença da religião é simbolizada na igreja abandonada e em ruínas:

“A igreja está vazia, entra-lhe a chuva e o vento, Deus está morto para sempre...”

- Que estupidez essa – diz-me Ema. – Deus não é um boneco, Deus não tem nome, Deus é o que é. É preciso recriá-lo a cada hora, achá-lo antes de o reconhecer. Porque quando o reconhecemos já talvez não exista” (AB, p.155).

Jaime já não acredita na figura de Deus, mas Ema explica-lhe que Deus não é uma figura visível para reconhecermos. Deus é aquela fé que encontramos dentro de nós. Por outro lado, Amadeu representa a descrença total na religião ou na vida antes e depois da morte:

“- Agora temos de nos bastar a nós próprios. Ora bem: o homem começa e acaba no seu corpo – diz Amadeu” (AB, p.155);

“- Foi o que ficou dos deuses, das religiões, das doutrinas, dos sistemas: um corpo. Mistificaram-nos tudo, roubaram-nos tudo. Menos o corpo” (AB, p.156).

Acredita apenas no corpo que é palpável e que não se pode contestar, é a única certeza que nos ficou, após a desmistificação de Deus. Amadeu nem dá qualquer importância ao que a religião tenta incutir, ignora por completo a questão divina, restringindo-se apenas ao que o Homem pode provar que é a vida terrena e deixa de lado a fé. Demonstra o lado mais radical da sociedade que prefere nem pensar em tudo aquilo que seja relativo ao inexplicável da vida.

Através de Ema, chega-se à questão que reside na visão sobre a religião do protagonista de Vergílio Ferreira:

“Todas as religiões estão em crise. Mas não o sagrado que as justifica.
- É o fim de uma cultura (...) Tudo o que era nela possível se realizou. Não há mais possibilidade. Há só que reinventar tudo outra vez” (AB, p.215); “O que é verdade nem se demonstra. Demonstrar é já duvidar. Deus começou a morrer quando lhe demonstraram a existência” (AB, p.218); “a face corroída dos santos abandonados” (AB, p.229).

A Igreja é uma instituição em decadência em que a imagem dos santos simboliza o seu ruir e o abandono. Há um desacreditar, um pôr em causa, um contestar a sua verdade exigindo-lhe provas. É necessário a sua renovação, pois o que havia parece já gasto. O que existe não serve mais, por isso, há que recomeçar tudo de novo. Jaime deposita esta reinvenção da fé nas mãos do seu filho. A questão da fé, da existência do divino, do sagrado da vida, subsiste e está enraizada em toda a obra, mas também a degradação da instituição da Igreja, que se traduz nas igrejas destruídas, nas personagens que se dizem ateias, na visão negativa que se faz das beatas, comparadas a bichos, formigas ou aranhas: “beatas e rezam [...] todas juntas como um maço de aranhas” (AB, p.265). É o fim da religião tal como foi vivida até então. A religião terá de se reinventar e recomeçar de outra maneira, pois esta já não funciona devidamente. Há que renovar a fé.

O seu filho aparece como a nova divindade que se instala no mundo após a morte de todos os deuses, a morte da religião criada para quem tinha medo:

“a igreja ruiu. Porque o meu filho definitivamente será um homem sem medo e a terra inteira será sua com as suas sombras, o seu mistério. O meu filho instalará a sua divindade em todo o reino de todos os deuses mortos. E de todas as vozes erguidas dentro de si, de todas as vozes erguidas no universo, de toda a voz oblíqua do aviso e do alarme, ele dirá na alegria calma do seu triunfo perfeito: - É apenas a minha voz. É uma palavra enorme, é a palavra final – não a sei ainda.” (AB, p.300); “Dir-lhe-ei então: - Recomeça tudo de novo. A terra não pode morrer. Como viveria ela sem ti?” (AB, p.301).

Encara a presença humana como o que dá vida à terra e não a terra como fonte de vida para os humanos. Quer que o filho recomece a vida na terra, quer que seja um salvador da terra. Vê nele um poder divino. É como se o seu filho precisasse de uma religião renovada ou já nem sequer precisasse dela, pois o seu símbolo, a igreja, aparece destruído. O filho renasce divino e destemido num mundo onde existe uma descrença religiosa, mas onde subsiste o mistério. Transfere para o filho todo o poder da vida na terra. É como se só o filho tivesse a resposta da verdade final que procura, a voz para

esse silêncio que o invade. Aparece a crença na fé interior da vida e não nas imagens em ruínas da igreja.

4.4.6. Espaço aberto ao sem fim

Após o abandono da aldeia, por grande parte da população, e a igreja fechada, o telhado da igreja desaba. A queda do telhado é sentido por Jaime quase como um terremoto, um grande barulho que parecia vir de dentro da terra, abrangendo toda a aldeia e assustando Jaime no profundo silêncio da noite:

“um estrondo brutal atoa a aldeia toda. Foi de noite, um impacte enorme no silêncio como imenso trovão – um terremoto? porque era esse um rumor surdo, subterrâneo, que pavoroso anuncia o estranho reino das sombras. (...) a casa tremeu? (...) Estéril, cristalizado, o espaço negro, titilação de astros – onde se passou tudo? (...) É evidente que tudo aconteceu onde a terra o não soube [...] fora um estrondo medonho, maior que todos os estrondos, maior que a minha dimensão humana, e eu não tomei posse ainda verdadeira da minha força divina” (AB, pp.269-270).

A destruição da igreja representa a anulação de tudo o que é passado para permitir a renovação, tal como um terremoto. O enorme barulho cria medo. O desabar do telhado da igreja pode simbolizar a eliminação da certeza, da estrutura de uma religião velha que parece já não servir. Mas em seu lugar fica o nada, a incerteza, a interrogação. Rompe-se com o antigo, o que está velho, para dar lugar ao novo. A igreja abre o seu espaço, finalmente aos céus, ao universo, permitindo a entrada das forças da natureza que o homem não domina e desconhece:

“que estranho! Todo o telhado da igreja abatera em massa em várias pranchas. (...) absurdamente, as paredes ficaram em pé (...) Ao alto, os sinos suspensos do vazio. (...) as portas (...) assinalam o limiar do insondável. Mas quando desloco uma das portas, que estranho, inquietante, estremeço, interrogo-me – que absoluto primeiro, limite

originário, furtiva presença, oblíquo arrepio? Todo o espaço da igreja aberto ao espaço sem fim, e um sinal aí que desce sobre o vazio das arcadas, das paredes nuas, erguidas sobre os escombros” (AB, pp.270-271).

Agora, ao entrar na igreja, temos os escombros do que havia até então e foi destruído, a representar a queda do velho, da forma antiga de viver a religião que já não parece suficiente ao Homem. Os símbolos da religião destruídos, como o corpo do Homem quando morre.

Enquanto no céu temos a esperança, o estar maravilhado, a porta da eternidade, a terra é o apelo da morte, do final:

“a morte passa, breve, sobe da terra o apelo inexorável, silêncio” (AB, p.273).

Os símbolos religiosos a desmoronarem-se e os cadáveres dos homens, que são apenas matéria e têm um fim, permanecendo ambos na terra sujeitos a serem destruídos e a desaparecer. A religião, a crença, a fé, abertas agora ao desconhecido dos céus, que se liga à igreja sem teto. Como se houvesse uma ligação direta do céu e da igreja, como se agora o protagonista pudesse estar aberto a tudo o que há para além do homem.

A velha forma de viver a religião é abandonada, dando lugar à abertura à interrogação da vida, onde o espaço se abre à totalidade do universo, ao inexplicável:

“outra vez o aceno de uma inquietação irreal, de um eco inesperado do trémulo silêncio da igreja desmoronada, da voz obscura que rompe agora livre pelo espaço livre do alto. E subitamente um diálogo confuso entre mim e quê? desloca-se para um outro longe indeciso, para um longe que o telhado outrora e o limite outrora fechavam e circunscravam tão flagrante e imediato que todas as minhas palavras eram logo absurdas pelo absurdo do que diziam, fechado, circunscrito. Um halo expande-se ao meu olhar vazio – que me espera ainda, afinal? que ignorado destino ainda para o que há ainda em mim a dizer? onde o lugar enfim do meu

encontro-limite? quem vem ter comigo, depois de tudo o que veio ter comigo? Secreto indício, indizível presença. Pressinto-a longe, um eco, passa invisível como aragem ao alto, (...) onde? inquietante subtil oblíqua, atiro um berro (...) olho em torno, silêncio, estou só. [...] Inesperadamente, uma integração de toda a ruína com os sinos aéreos e as arcadas que entrevejo escorridas de sol, uma integração súbita no espaço em volta, na terra do silêncio e no que irradiante antes e depois transcendente perdura, aspado passa – quê? (...) Todo um mundo possível, uma génese nova” (AB, pp.271-272); “Sou o criador absoluto. (...) não digas nada. (...) Atrás do silêncio não há senão o silêncio. O teu derradeiro encontro. (...) Não digas nada” (AB, p.272).

A igreja sem teto provoca a interrogação de Jaime, com o olhar posto no céu. Um diálogo com o quê? O que haverá depois da morte? Um futuro como? Para onde? E com quem? Jaime sente uma presença, mas está só, é uma presença que apenas a fé pode justificar, pois ela é invisível e indizível. Uma integração das ruínas e do espaço à volta, onde se encontram os sinos, que sem nada dizer, são capazes de anunciar a vida e a morte. Apenas com as paredes da igreja de pé, dá-se a totalidade do espaço, onde passado e futuro, a matéria e o espírito, o antigo e o novo, a morte e a vida, o antes e o depois, se unem na procura de uma fé renovada.

Curiosamente, ficam ainda os sinos suspensos no ar, aqueles sinos que dobram para anunciar a morte ou um nascimento, como lembra Jaime:

“um dobre de sinos (...) quem morreu? (AB, p.204); “Dobram os sinos [...] São sinos de festa, sinos brancos” (AB, p.248); “sinos límpidos. Sinos de prata e de vidro, timbre puro, [...] balanceado cântico da terra ao céu. [...] Ó hora da ascensão, os meus olhos sobem, perdem-se maravilhados no raiado do espaço, fremente de luzes.” (AB, p.249); “clamo a morte do homem, anuncio a sua vinda [...] um Deus Menino vai nascer. Os deuses nascem sobre o sepulcro dos deuses. Dobro os sinos até ao esgotamento” (AB, p.280).

Os sinos são, talvez, a voz da esperança e da fé sobre as quais reflete o protagonista, por isso, é apenas um som, sem palavras, porque a fé é indizível. São o símbolo da inquietação de Jaime, da tentativa de diálogo incessante do protagonista com o divino, daí dobrá-los até não poder mais.

4.4.7. Relação direta ao céu

O protagonista não crê. Pensa-se enquanto não crente:

“É belo começar. Saber todas as mitologias e começar. Sem nenhuma”
(AAF, p.125).

Conhecer todas as religiões e crenças, mas não se deixar aprisionar por nenhuma. Nenhuma lhe dá o que ele quer. Nenhuma o consola. Todas as religiões são a tentativa de uma explicação da existência do homem, da razão da vida e da morte, pois o homem exige o entendimento da sua vida, que, às vezes, parece não fazer sentido. Assim, todas as religiões tentam a construção de um significado para a existência do ser. Tantos que precisam de um conforto espiritual para viver em paz, entram numa religião, como se fosse um suporte de ajuda a caminhar pela vida, e para isso poderá não haver uma explicação lógica. A crença religiosa é irracional:

“a gente não sabe porque é que acredita ou não ou deixa de acreditar”
(AAF, p.179).

A crença talvez seja a recusa de acreditar na insignificância da vida, numa morte absoluta, que conduz a crer numa religião, ou numa força divina, ou noutra coisa qualquer, inexplicável. Deus é uma necessidade da existência humana, é preciso Deus para viver, pois Ele pode ser uma resposta para o sentido da vida. Deus responde ao nosso desejo de imortalidade, e promete a vida eterna. Crer em Deus é criá-Lo.

O protagonista não crê em nenhuma religião, mas também não acredita na morte

absoluta que “equivale a la negación de Dios y del más allá”³⁵⁶. O protagonista expressa a inevitabilidade da condição do ser que é acabar e, paradoxalmente, a vida não acaba:

“tudo se converte na gravidade do fim. [...] Sou das margens da força da vida, da sua eternidade plausível no transitório que é seu” (AAF, p.32).

O fim da vida é a morte, mas a vida parece ser transitória para o ser que é eterno. É como se a vida fosse uma etapa do ser que, de alguma forma, continua após a morte. O protagonista não aceita a morte como fim, pois os mortos permanecem vivos na sua memória até ao fim da vida. É como se estivessem apenas adormecidos:

“Minha mãe (...) Dorme. Para sempre na minha memória tranquila.” (AAF, p.19); “E entre a morte do filho ali atrás e a tua no impossível. Aqui estou. E no meio eu, sem saber como sou” (AAF, p.22) .

Para ele, morrer é adormecer. As pessoas nunca morrem, pois existirão sempre na memória. O protagonista não suporta a morte. Não a compreende. Não sabe o que é, porque ainda não a viveu:

“A ideia da morte – mas eu não podia suportá-la, não pelo sofrimento que vinha nela mas por não caber nos limites da vida e de eu ir ali” (AAF, p.51).

4.4.8. Voz interior

No silêncio, abre-se um espaço de diálogo possível do protagonista consigo próprio. Jaime interroga-se, procura-se, tenta encontrar-se e obter respostas dentro de si. É como se esperasse que alguém lhe falasse dentro dele, mas há apenas o silêncio:

“foi como se me reencontrasse. Quão estranho. Interrogo-me, procuro-me – alguém me devia esperar em mim, quem? para dizer o quê? nada

³⁵⁶ G. Navajas, *Mímesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, cit., p.132.

encontro, ninguém. Eu e o silêncio a toda a roda do horizonte” (AB, p. 236).

É como se houvesse algo mais na sua unidade, algo que sente, mas não vê, não encontra, nem ouve. Também Águeda parece sentir esse algo para além dele. Ela assusta-se com o grito de Jaime e manda-o calar. Este pensa que ela faz isso por poder ter sentido alguma coisa mais, para além do grito, para além de Jaime, talvez uma força divina, da terra e da vida:

“porquê? A minha voz não era só minha – tu o deves ter sentido –, toda a montanha vibrou nela comigo, e a lua, e a noite original” (AB, p.136).

Jaime ouve a voz da memória, uma voz repetitiva, obsessiva. Há uma voz do passado através dos objetos daqueles que já partiram. A memória dos mortos permanece onde se materializaram. Talvez seja necessário destruir as marcas de passado para apagar essa voz que persiste, esse eco do passado que é necessário deixar de ouvir para ressurgir o novo, a esperança, a luz:

“A presença dos mortos em todo o lado: sapatos da minha irmã, um velho xaile de minha mãe (...) Destruir tudo? Têm vozes importunas. Enquanto namorava Águeda não o sentia, porque eram vozes justificáveis como as que vão ficando para trás numa conversa que se continua. Mas quando Águeda me deixou, de que serviam? Palavras inúteis, sem destino, obsessivas. Como num disco estragado. [...] Como num disco estragado, obsessivas, sem destino, falando, falando. Esta cadeira em que me sento, e esta mesa, e esta casa – destruir tudo?” (AB, p.139); “Arrasar a aldeia, queimar tudo, rigorosamente devia fazê-lo – oh, não penses. Só tu ouves as vozes, amanhã o teu filho e os filhos dos que partiram recomeçarão em pureza. És do mundo que apodrece, apodrecerás com ele, a tua missão é só essa – dizeres o lugar do recomeço” (AB, p.140).

Só ele é que ouve as vozes do passado. O seu filho estará livre do passado e poderá dar início ao recomeço, mas é preciso apagar as marcas do passado da aldeia. Surge a ideia

de destruir, arrasar, queimar tudo para preparar um novo início. É desta tarefa que se ocupa a neve, que cai sem cessar, após o enterro de Águeda.

Jaime interroga-se ao sentir o ar que o atravessa:

“um arrepio passa na aragem de vidro. Quem estou?” (AB, p.143); “de que mundos venho eu? -, embate-me na face o ar gélido do pátio. (...) É o ar das origens. Um instante parado no limiar da porta (...), vibra-me de alto a baixo uma crispção de loucura. Onde sou? (...) Suspendo-me imóvel. Há neve à minha volta, passa uma aragem rarefeita. Vem de antes da vida e dos deuses, vem de antes do tempo” (AB, p.145).

Por vezes, esta aragem que passa fá-lo sentir que há algo para além do que vê, uma evidência, uma aparição, um alarme, um algo que, assim como a aragem, passa repentinamente, e ele sente-o, desembocando na interrogação existencial. Este é o sentir de quem recusa ver a morte como um fim absoluto, e que tem esperança, vendo nela um sinal de que há algo mais em qualquer coisa que sente, uma aragem, uma constelação, um horizonte, assim como em tudo o que está à sua volta:

“A noite cresce – como quando? Uma imagem tenta erguer-se da minha emoção retesa. Imagem de fim, de silêncio – onde? Contra o céu que escurece, os dois cerros estremecem. Brancos, solitários. Vertiginosamente, pesam milénios em cada instante que os fito. Absorvem todo o tempo do passado e do futuro, estão fora da sucessão dos dias, da duração da vida” (AB, p.146).

Jaime sente o invisível visível da evidência de uma aragem intocável, mas que o toca. Sente, mas não consegue ver, não consegue as provas do óbvio e subtil que sente. Como se sentisse a inevidência da continuação da vida para além da morte, existindo nele o prolongamento da vida dos que morreram. Olha e vê a sua realidade, no horizonte, as montanhas que estremecem, talvez como resultado dos seus olhos cheios de dor, lágrimas, cansados. As montanhas traduzem o tempo de forma atemporal, onde não há passado nem futuro, tal como a alma.

As vozes que se ouvem no silêncio mencionadas com frequência em *Alegria Breve* vão-se desvanecendo como vozes da terra e ganhando forma. As vozes das personagens mortas vão articulando diálogos com o protagonista. Essas vozes ganham lugar na mente de um protagonista que contempla e reflete isolado e em silêncio, afastado das vozes reais que se possam dirigir a ele e distraí-lo da sua interrogação existencial: “O absoluto aparece marcado por duas realidades contrapostas – ou complementares - : o *silêncio* e a *voz*, ou *as vozes do silêncio* [...] Voz de Silêncio, paradoxo, oximoro, que é a moeda corrente do texto para plasmar as ideias contraditórias da totalidade”³⁵⁷. Deste modo, tem lugar um processo de eliminação da ausência no protagonista: o silêncio preenche-se de vozes, como o vazio se preenche da presentificação, e a angústia do nada se preenche com a plenitude da vida. Substitui-se a dor e o sofrimento da perda pela esperança na vida e, no último romance, por uma presença de vida profundamente sentida.

4.4.9. Voz dos que partiram

Todos os mortos dormem ou descansam, o que confere uma crença em algo após a morte. Mesmo os cães dormem, em vez de estarem mortos:

“Estavam de novo tranquilos, dormiam” (AAF, p.203).

Ao passar pelas campas dos animais, no Jardim Zoológico, olha-as como se fossem camas. Podem estar ali tranquilos, dormem. Talvez seja um apelo a uma existência tranquila depois da morte. E antes da vida, haverá uma existência tranquila? E depois da morte? A vida é sofrimento. A morte é o fim de um sofrimento, por isso, traz tranquilidade? Esta recusa da morte como fim leva o protagonista a imaginar algumas pessoas mortas a falar:

“- Miguel! – digo-lhe eu

mas ele não responde. Deve ter adormecido, é a hora difícil da manhã, hora de sonhos pesadelos. Dou a volta ao caixão, dorme nele sossegado

³⁵⁷ J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*; trad. António José Massano, 1.ªed. Lisboa: Dom Quixote, 1989, p.311.

(...) Miguel tem a face serena de quem esgotou o destino, a face esmaecida que é o sinal do caminho para isso. Faço uma ronda a toda a volta, tudo está bem (...) lembro-me – se eu fosse dar uma volta? Mas ele ouviu-me o pensar e perguntou
- Onde é que vais?” (AAF, p.103); “Repousa no meio das quatro tábuas” (AAF, p.124), “Olho-o, dorme” (AAF, p.151).

Miguel fala, no seu próprio velório. É como se o morto estivesse vivo. Para o protagonista, o filho está morto, mas descansa. Cláudio passa pelo caixão como se passasse pela cama do filho ao adormecer, para ver se está tapado e se já está a dormir. O filho reage como qualquer criança que ainda não está bem a dormir. Ao sentir a presença do pai que se afasta e se aproxima da porta para sair do quarto, sobressalta-se e pergunta ao pai onde vai, desejando que fique ali com ele. Por outro lado, a mãe de Cláudio também é descrita a dormir no velório dela, em vez de estar morta. A repetição de “dorme”, à medida que conta o velório dela, revela esse sono eterno que parece ser a morte:

“minha mãe dormia na sala de visitas [...] Dorme. [...] Dorme. [...] Dorme. Sossega. [...] Há nela uma paz” (AAF, p.118-119).

Ela também fala com Cláudio no velório, saudando-o e pedindo-lhe que tome conta de Tina que ficará só. Miguel e a mãe do protagonista estão sossegados e em paz nos seus despectivos velórios, como se tivessem cumprido uma missão:

“Estás tu aí, cumprido até ao fim” (AAF, p.154).

Para o protagonista, a morte parece suceder quando tudo se cumpriu.

Em *Até ao Fim*, a morte e a vida inauguram o romance e estarão sempre presentes até ao fim da obra. Apesar de se tratar de um velório onde temos a presença da morte, o protagonista demonstra haver vida. Cláudio vê na morte a eternidade:

“Estava agora ali no canto da sua eternidade” (AAF, p.19).

O filho morto passa a ser eterno, logo, a vida continua. Por esta razão, o morto pode dialogar com Cláudio. Esta crença do protagonista não é clarificada por ele, provavelmente nem ele a desnuda. A eternidade pode estar relacionada com uma crença religiosa em que o filho passa a viver eternamente no Céu ao lado de Deus ou de uma outra força divina. Não obstante, a eternidade pode relacionar-se, também, com o acreditar que o filho viverá para sempre no seu pensamento, nunca será esquecido. A morte e a vida vão aparecendo alternadamente. A morte manifesta-se através das memórias sobre aqueles que já morreram, e através das mortes narradas, como a descrição do filho morto, sem movimento no caixão. Por outro lado, encontramos vida no movimento das forças da natureza, o mover das águas, as luzes que estremecem, o farol que varre a paisagem, a noite que se transforma em dia.

A presença da religião é uma constante no romance. O pai do protagonista é crente e a mãe não. Vai à missa sempre e ela não. Não obstante, a mãe vira-se para a parede às horas da missa como se estivesse a cumprir uma penitência por faltar à missa, ou por outra coisa, inexplicavelmente. Porém, ela diz a seu filho que não acredita em Deus, porque ele não existe. A profissão do antigo empregado dos pais, que o ajuda a carregar as malas, Martinho, é coveiro. É retratado como um pobre diabo, pois é bêbado e coveiro:

“alto e poderoso, tem o passo de militar de marcha forçada, vejo-me aflito para o acompanhar. De vez em quando repara que me atrasei, pára olha atrás, recomeça a cavalgada. Fala pouco. Deve ter muitas ideias e nenhuma serve para ali” (AAF, p.16).

Talvez Cláudio projecte a sua imagem em Martinho, ao relacionar uma pessoa que fale pouco com alguém que pense muito, mas nada consiga dizer. O coveiro está em contacto com os corpos mortos, matéria que se decompõe, mas ao passarem pelo cemitério, a caminho de casa, tira o chapéu em sinal de respeito para com os mortos. Por conseguinte, esta personagem demonstra acreditar, tal como Tina, que a morte física não corresponde à espiritual:

“- [...] Os senhores podem precisar de mim e quem é que depois os atende?

- Não te faças mais doida do que o que és.
- Não faço, menino. As pessoas não morrem assim do pé para a mão como julga. Às vezes levam meses, levam anos a ir-se embora” (AAF, p.122).

Ela recusa-se a ir para Lisboa com Cláudio, porque os pais dele morreram há pouco tempo. Ainda pode ser preciso alguma coisa. O corpo e a mente não morrem ao mesmo tempo? O coveiro vê desaparecer o corpo, mas a mente ninguém sabe quando morre.

Tina representa o antigo. A sua religiosidade é por obrigação, por medo:

“E rezava o terço com medo do Altíssimo” (AAF, p.234-235).

A relação de Tina com Deus representa o tipo de religião ensinada ao protagonista, da qual tem dúvidas e quer não acreditar e, por isso, não a transmite ao filho. O protagonista menciona quatro padres, mas nenhum o convenceu da religião que professava. Temos o padre que reza a missa de funeral do filho. Porém, o morto não era cristão, nem sequer teve uma formação católica, e o único assistente, que é o pai, não acredita em nenhuma religião. O irmão da mãe que, sendo padre, não consegue que ela acredite na religião e nem sequer que ela siga esses rituais. O padre Lúcio que era professor na escola de Miguel e não consegue convencer o protagonista a obrigar Miguel a frequentar as aulas de religião. O padre Caporra que está presente na juventude do protagonista e morre. Nem os padres escapam da morte, nem mesmo do suicídio. O padre Caporra, que caça com ele e tem mulher e filha, suicida-se por não aguentar a emoção de ter ganho a lotaria. Nem sempre as pessoas conseguem ir buscar o conforto espiritual a uma crença, nem sempre isso é suficiente para apaziguar os corações dos homens que não estão em paz. Cláudio decide que Miguel não terá a disciplina de Religião e Moral, por mais que isso não seja bem visto por todos. As suas crenças colidem com isso. No entanto, a dificuldade que tem em assumir-se faz com que volte atrás na sua decisão e faça o que o padre quer:

“De um lado estava eu que dizia ter perdido os deuses todos pelo caminho e do outro lado estava eu que devia dizer ao Miguel que os procurasse outra vez. [...] A religião é uma forma de se ser [...] É-se

crente ou não” (AAF, p.176).

No século XX, as pessoas começam a contestar mais as crenças e convicções: “É incompreensível toda a cultura do século XX (e a que do XIX a anuncia) se a não tentarmos entender à luz breve, silenciosa que vela a face de todos os deuses mortos”³⁵⁸. Surge a corrente filosófica do existencialismo que procura entender a existência do ser, não esquecendo que o único fim possível para a vida é a morte: “Todos os dias há enterros porque a morte é quotidiana” (AAF, pp.185-186). Ninguém pode escapar dela e ninguém sabe quando ocorrerá. A duração da vida é como as velas que, apesar de serem iguais e se acenderem ao mesmo tempo, umas duram mais que as outras, mas não há maneira de sabermos quais são as que durarão mais: “É curioso que não se gastem todas ao mesmo tempo” (AAF, p.124).

Cláudio deixa de acreditar, ou nunca chega a acreditar, nas religiões. Por isso, sente que não pode exigir a Miguel que tente acreditar em algo que ele próprio não consegue. Cláudio terá crescido com a religião católica, na qual deixa de acreditar, resultando ser ateu na idade adulta. Apesar de Cláudio ter cedido ao padre que insistiu para que Miguel frequentasse as aulas de Religião e Moral, Miguel impõe a sua vontade de não ter esta disciplina, justificando-se nos princípios do pai. No entanto, Cláudio arrepende-se que o filho não frequente as aulas, porque conclui que o importante é dar-lhe algo, mesmo uma religião na qual não acredita. Assim, o filho pode escolher no que quer acreditar e não culpará nunca o pai de ter optado mal por ele:

“Hoje penso [...] que ser crente tem as suas vantagens como ser de um clube [...] Metade de nós passa para o outro lado e a vida inteira é tão pesada. Fica-se apenas com metade à nossa custa – é tão pesada. Dá-se uma crença a um filho e ele depois que mude de clube [...] Isso é cobardia, uma desonestidade. [...] Se tens uma convicção, tens de proceder de acordo porque tens de te respeitar” (AAF, p.176).

Ao oferecer conhecimentos religiosos a Miguel, Cláudio quer atribuir-lhe o poder de decisão sobre aquilo em que venha a acreditar, distanciando-se da responsabilidade das

³⁵⁸ V. Ferreira, *Interrogação ao Destino*, Malraux, Lisboa, Bertrand, 1998, p.13.

crenças religiosas do filho. Contudo, Miguel acha que isso é cobardia, é desresponsabilizar-se do seu papel de pai, pois os pais devem educar os filhos segundo os seus princípios, dando-lhes orientação.

O protagonista faz numerosas referências às imagens bíblicas que se encontram na capela e também refere o quadro da última ceia que estava na casa de seus pais. O próprio nome Miguel é o de um anjo. De certo modo contradiz as crenças do protagonista, de sua mãe e do filho. Há sempre uma dualidade: crença e descrença. No universo do romance, há essa permanente dualidade. Há o racional e o não acreditar e o desejo de eternidade. Há o medo de não acreditar, pois nestas questões religiosas não há certezas de nada, por isso, é melhor rezar, mesmo sem acreditar, ir à missa sem ouvir e cumprir os deveres. Mas existe algo de mais do que aquilo que se vê. Existe o inexplicável.

Ao mesmo tempo que existe uma morte, existe um renascer. A morte leva ao renascer. O velório de Miguel dá lugar ao renascer do pai. Há um protagonista que acredita que, após o enterro do filho, vai poder recomeçar de novo. Sente que o velório é um ponto final na vida que viveu até então, e que o dia seguinte será o início de uma nova vida, olhando para esse amanhecer com muita esperança:

“E há uma certa agitação invisível, um profundo estremecer do mundo que vai acordar.” (AAF, p.11); “daqui a umas horas vêm buscar-te e acabou-se a conversa. Estou um pouco desejoso disso, apesar de tudo. Uma noite de vigília cansa e não há razão nenhuma que se aguentar com sono. E estou ansioso pelo sol, pelo mar diurno, o mar aberto de claridade. [...] a purificação, o restabelecimento da plenitude, o estar inteiro para mim. Com todo o meu ser lavado e renascido. Sem pesadelos, angústias, sem manchas de sangue. [...] Mundo do início, tudo vai começar de novo pela primeira vez – estarei eu preparado?” (AAF, p.12).

Encontramos uma expectativa de um olhar novo sobre a vida. Uma vontade renovada de viver. Vergílio Ferreira escreve umas palavras no dia do seu aniversário que podem refletir este sentimento que é projectado para o depois do velório: “Só para ter existido

valeu a pena existir. A maior recompensa da vida é ela própria. Creio que em tudo o que disse não disse afinal outra coisa. Creio que de tudo o que me fascinou nada me fascinou mais do que a vida, o seu mistério inesgotável, a sua inesgotável maravilha. Dou balanço a tudo quanto me acontece, e a vertigem de ter vivido absorve e aniquila o que aí a falou e mentiu. Foi bom ter nascido. Foi bom não ter acabado ainda de nascer (28/01/85)”³⁵⁹. Há um não se arrepender de ter vivido, um amor supremo pela vida, um fascínio, como se fosse um grande amor que faz sofrer, mas que também deixa vivências gostosas, boas e são essas que prevalecem, pelo que vale a pena o sofrimento. Quando fala do continuar a nascer, pode querer dizer que a vida permite o renascer, como acredita o protagonista do romance que lhe irá acontecer, mas pode revelar ainda uma crença de um outro nascer.

4.4.10. Crença religiosa ou mística

Xana é criada no seio de uma família não religiosa. Na Apresentação de *Cartas a Sandra*, ela menciona a descrença dos pais, que usam a ironia como um desdém face à religião, dando o exemplo da atitude irónica do pai quando ela lhe conta que vai à missa de Natal. No entanto, Xana refere que o pai é mais tolerante do que a mãe no âmbito religioso e pensa que, apesar de ele não ser crente, ele sabe que se pode encontrar uma serenidade íntima, no interior de uma igreja, e não, necessariamente, só quando se tem uma crença religiosa:

“embora ele fosse mais tolerante do que minha mãe no que se refere à questão religiosa, é evidente uma certa ironia ao referir o facto de eu ter acompanhado a Deolinda à missa do Natal. E no entanto ele sabia que, ao entrar por exemplo numa igreja, se nos derrama no espírito uma estranha serenidade que não tem que ver por força com o ser-se de facto crente. Descobri ao fim de muitos anos que na agitação da minha vida me era agradável entrar numa igreja (...) pela súbita paz ou talvez alegria íntima que me serena de toda a agitação com que entrei. Insisto em que isto não

³⁵⁹ V. Ferreira, *Vergílio Ferreira - Fotobiografia*, cit., p.145.

tem que ver com a crença, até porque, se bem me conheço, não há em mim verdadeiramente qualquer assomo de tal crença” (CS, pp.28-29).

Xana confessa não ser crente, tal como os seus pais. Porém, separa a crença religiosa do facto de uma igreja poder transmitir paz espiritual a alguém, mesmo que não acredite em Deus. É isto que sucede a Xana, que é invadida por uma sensação reconfortante que a serena quando entra numa igreja.

Mais uma vez, surgem personagens que não acreditam numa religião, mas admitem a sensação íntima de paz que um lugar religioso proporciona. Não acreditam nas histórias ou nas figuras religiosas, mas não podem deixar de sentir uma ligação espiritual súbita, estranha que, inexplicavelmente, as acalma na sua agitação. A crença religiosa, por parte das personagens, traduz-se, por vezes, numa sensação inevitável de uma força superior, pacificadora, que se une ao seu espírito. Será isto uma forma de ser crente? Será um reconhecimento da existência de uma força superior, sem nome, nem história, sem castigo, sem punição? É a afirmação do “eu” vergiliano, que admite sentir o divino, mesmo que não o veja ou consiga explicar. O “eu” vergiliano não nega a existência de que há algo mais para além da vida terrena, para além do material, do visível. Também não nega a continuação da vida após a morte, mesmo não tendo a certeza disso. Rege-se pela fé. Porém, interroga a veracidade da sua fé e tenta adivinhar o papel do seu ser ao longo da sua existência para cumprir a vida.

Para além do ponto de vista de Xana, na Apresentação do romance, também há o ponto de vista do protagonista sobre o episódio da ida de Xana à missa de Natal. Nas cartas, Paulo conta o que a filha disse e como ele reagiu. Por um lado, Xana faz referência à descrença do casal quanto à Igreja. Deste modo, tem necessidade de se justificar perante o pai, pois ele e a mãe, a seu ver, tinham um sentimento forte contra a religião, consequentemente, contra o ir à missa:

“às vezes penso, uma certa forma de me libertar de ti e da mãe, vocês eram muito contra, não sei. Não é bem que eu seja crente, vê se percebes, é só que me sinto mais calma, há uma paz dentro de mim, não vale a pena explicar.[...] Sinto-me bem dentro de mim, há uma paz muito grande” (CS, p.79).

Xana explica ao pai que é essa profunda paz que a levou a começar a ir à missa e Paulo aceita o que ouve sem se pronunciar, pois não lhe parece haver nenhum comentário pertinente a fazer em relação à sensação pessoal que isso produzia na filha. É como se Paulo entendesse que os sentimentos, as questões de fé são indiscutíveis. Como afirma Vergílio Ferreira, “é tão ridículo demonstrar que Deus existe como que não existe.” (IMC, p.242). Não há argumentos para convencer alguém sobre aquilo em que se acredita, porque é uma questão muito pessoal. Como argumentar que Deus não existe, quando uma pessoa sente o poder de uma força ainda que invisível? De qualquer modo, a filha menciona apenas o que sente inexplicavelmente e não diz nada sobre a doutrina cristã.

Por outro lado, Paulo demonstra-se extremamente surpreendido com o facto de a filha ir à missa e fica ansioso por ouvir a explicação que ela lhe promete. Paulo não é descrito como sendo católico, mas, curiosamente, conta que vai à missa quando anda na faculdade e afirma envergonhar-se de pensar que Sandra e o namorado o pudessem ver a entrar ou sair da igreja, por poderem rir-se dele:

“Encontrei-vos (...) à porta da Sé (...) onde eu ia à missa. (...) ter-me-eis visto? Tereis tido um comentário superior de troça compaixão?” (CS, p.127).

Acreditar em Deus é visto como um ato de fraqueza. Portanto, depois de namorar com Sandra teria deixado de ser um católico praticante. Além disso, depois de Sandra morrer, quando Xana sai com Deolinda para ir à missa, ele fica a ver a cerimónia religiosa na televisão. Talvez, procurando uma justificação que atraia a filha a ir à missa e o tenha atraído a ele também, tentando compreender o que desperta a religião no ser, refletindo sobre o seu “eu” através da relação que possa ter com a religião:

“Xana quis ir com a Deolinda à missa (...). Fiquei estupefacto, naturalmente, e ela disse-me amanhã explico-te. Fiquei à espera (...) a TV ligada (...) ia seguindo nela as cerimónias com o cardeal na sé” (CS, p.76); “o canto gregoriano bulia-me com qualquer coisa em mim estranha e terrível. Uma coisa escura e dos começos do mundo, não sei se isto é

maneira de me explicar. Como algumas vezes aconteceu quando falávamos de crença e descrença, tu dirias agora que eram restos do que em mim eu não resolvera definitivamente. (...) tem que ver com o que também me perturba ao ouvir certas músicas (...) Porque a música é uma arte que raro é do presente e começa logo normalmente muito mais longe do que isso” (CS, p.77).

Paulo não reflete sobre a palavra de Deus, tal como Sandra também não o faz. Contudo, ele detém-se na sensação que lhe transmitem os cânticos. O que intriga o protagonista é o que se manifesta nele, involuntariamente. A música fala às emoções. O papel da música é importante no que se refere à recordação do passado, porque desperta, no protagonista vergiliano, uma memória longínqua e sentimentos subconscientes. Portanto, a experiência de uma vida cristã é uma constante nas obras de Vergílio Ferreira, ainda que os protagonistas não sejam católicos praticantes ou que ponham a religião em dúvida. A religião é sempre vista como algo com o que não parece identificar-se; que desvaloriza, questionando a sua validade. Mas permanece nele uma certa fé no divino.

O protagonista vergiliano não se apresenta devoto de um Deus, mas refere os deuses. Surge uma referência ao nascimento de um deus, intercalada entre uma Sandra morta, como se continuasse viva na sua vida, e a paisagem da natureza no inverno, que o envolve no momento presente e que renascerá na primavera. Uma morta e uma natureza que renascem, abrindo a possibilidade do nascimento de uma crença. Se tudo renasce, haverá Deus? Ou será que Sandra não renasce? E sempre a dualidade da crença, do querer acreditar; e da descrença, do não haver provas que lhe permitam acreditar abertamente:

“Hoje é dia de um deus nascer. Mas de que me serve, se a tua morte lhe levou toda a significação?” (CS, p.81).

Acreditar na morte absoluta não permite a crença num deus. O protagonista interroga-se sobre o significado da fé num deus perante a morte. O facto de Sandra ter morrido deixa Paulo desamparado, surgindo a velha questão de que se Deus existe porque me faz sofrer. Talvez, a morte dos entes mais queridos torne as pessoas crentes, porque têm

necessidade de acreditar que a morte não é o fim, ou talvez as torne descrentes, porque parece que tudo perde o sentido ao quebrarem-se os alicerces da vida com o desaparecimento físico dos entes queridos. O “eu” deixa de existir em relação com o outro e não sabe como estar no mundo. Após a morte daqueles que constituem a estrutura da vida de uma pessoa, o “eu” sente-se só e perdido e tem de se reconstruir para estar no mundo. Fica o vazio a ser preenchido. Fica a procura de um significado para sofrer a morte de alguém e, como consequência, a busca da significação da própria vida do “eu”, que permanece vivo e cuja lembrança não deixa encarar a morte como um fim.

4.4.11. Vida antes e depois

A incerteza do homem sobre o que há além da morte inquieta-o e leva-o a interrogar-se numa procura:

“Como é possível a inquietação do que se pensou e se sonhou e lutou desde que o homem apareceu sobre a Terra? [...] Toda a convulsão do homem ao longo dos milénios de procura” (CS, p103).

O protagonista reflete sobre a vida através da mulher amada que faleceu e, nas suas reflexões, não se baseia numa doutrina, mas faz referências ao divino. Estas referências transmitem a ideia de que o protagonista vergiliano acredita, ou quer acreditar, que há algo mais do que uma simples existência do homem que começa desde o momento em que nasce e acaba quando morre. Aparece a ideia da eternidade do ser e de uma existência anterior à vida, em que é um deus que decide entregar Sandra à vida terrena:

“a eternidade da tua juventude. Porque é lá que tu moras, no incorruptível, no intocável do teu ser, na perfeição que um deus achou assim perfeita quando te entregou à vida para existires por ti.” (CS, pp.38-39).

É atribuída uma responsabilização individual pela existência ao ser que vem viver a vida terrena. A personalidade também parece ser transmitida ao ser antes de nascer.

Remete para outro tempo a serenidade, a tristeza e a melancolia da mulher, como se estas características da sua personalidade não fossem apenas fruto do que viveu, mas de uma herança anterior ao nascimento:

“É uma voz serena e de uma longa melancolia que devia vir de muito antes de teres nascido” (CS, p.40); “Sempre séria e triste, devias ter o que te magoasse desde os começos da vida ou de mais longe” (CS, p.138).

É como se não importasse o que acontecesse, como se estivesse destinada a ser sempre melancólica, séria e serena na sua essência.

O protagonista também refere uma existência posterior à morte. Substitui o léxico que determina o fim absoluto da vida, usando, por exemplo, “Aparição final” (CS, p.91), “esta hora final” (CS, p.111) ou “vida finda” (CS, p.135) em vez de o vocábulo “morte”, ou prefere usar “presença” em vez de “ausência” do outro após a morte. Mencionando a ideia de redenção, para o protagonista Sandra permanece mesmo depois de morta. A dificuldade em suportar a saudade da mulher morta causa no protagonista, primeiro, a súplica desesperada para ela voltar e, visto isso não ser possível, segue-se a fuga para a memória onde a reconstrói para a tornar viva, como se de uma redenção se tratasse, apaziguando, assim, a sua saudade:

“estou a ponto de construir no meu nada de tudo uma ideia de redenção com a memória de ti para esse nada que é meu” (CS, p.57).

A dificuldade de Paulo reside no pensamento de fim definitivo, que o bloqueia, que aperta, que magoa e que o desespera, sentindo a necessidade de apaziguar as saudades e o sofrimento causados pela morte de alguém que ama. Assim, refugia-se em Sandra, e na vontade de a tornar viva outra vez. É através da memória que a transfigura, projetando-a no presente e no futuro. E na purificação da memória não encontrará o protagonista a redenção?

4.4.12. Presença / Aparição

Sandra passa a existir na mente do protagonista como memória e reinvenção, ou recordação e aparição. Enquanto a memória ou recordação é apenas o lembrar-se de alguém, um lembrar leve pacificado. A reinvenção ou aparição desperta no protagonista emoções que estão para além do seu controlo, levando-o a uma espécie de loucura, pois é reviver a presença obsessiva e, de certo modo, violenta da sua mulher já morta. Neste romance, trata-se da aparição do “eu” de outrem e não da aparição do seu próprio “eu”, como ocorre no romance *Aparição*, onde em criança se assusta com a sua própria aparição, num reflexo, vendo o seu “eu” de fora. Em *Cartas a Sandra*, o protagonista sente o “eu” de um “tu”, mas não o vê fisicamente. A aparição do “eu” de Sandra é uma presença intensa de alguém que morreu e dá-se por uma força desconhecida, inesperadamente, no imaginário de Paulo. Apesar de ser uma aparição desejada, não acontece quando ele quer. É como se o ser de Sandra pudesse tornar-se presente quando quisesse, a sua força:

“Não está na minha mão recriar o teu mistério e a sua fascinação. Do simplesmente lembrar-te ao ficar paralisado embevecido, vai uma distância que não está em mim percorrer. Aparição final não a da tua beleza mas do que estava antes ou depois dela e te não sei dizer. O teu ar. O difuso da tua face. O teu olhar terno e triste. O teu ser. Muitas vezes quero ver-te (...) e não vens (...) E às vezes vens sem te chamar. Ouvir certa música (...) e essa música te revelasse. (...) Pieguice adolescência senilidade.” (CS, pp.90-91); “Ver-te-ei amanhã?” (CS, p.93); “Nem sempre a tua presença é obsessiva. Passas lenta aérea com a brisa que passa. São momentos de pacificação e não de ardor loucura. Violência. Mas são momentos que não dependem de mim – quem mos traz? (...) São momentos de graça como (...) a inspiração dos artistas.” (CS, p.110).

Paulo não tem a resposta sobre a razão pela qual a lembrança de Sandra pode ser, indistintamente, tão leve ou tão intensa. Acredita que isso sucede por algum motivo extraordinário e inexplicável, interrogando-se sobre quem decide que a presença de Sandra seja mais forte, em vez de ser uma simples recordação. A presença mais intensa é equiparada a uma aparição ou momento de inspiração, que ocorrem inesperadamente.

O protagonista interroga-se para encontrar uma justificação plausível que explique a comoção e a forte presença que dela sente, até mesmo quando está acompanhado. Como quando janta com a filha e o neto, para ele, a sua mulher está presente no jantar:

“também estavas presente, mas só eu via” (CS, p.76).

Mais uma vez, o protagonista demonstra rejeitar a morte absoluta, pois Sandra não desaparece totalmente depois de falecer. Não obstante, também, percebe que a aparição de Sandra não tem lugar no exterior onde todos a possam sentir ou ver. Dá-se apenas no seu íntimo, na sua mente.

Paulo oculta a aparição que sente, porque as outras pessoas não entenderiam. Para os outros, Sandra seria um fantasma. No entanto, para ele, é a Sandra de sempre, continua a “vê-la” como antes de morrer, mas sem o corpo:

“A Deolinda deve estar a vir e não quero que me veja a escrever-te. Um dia perguntou-me a quem é que escreve tanto? E eu não podia explicar (...) Porque eu teria de lhe dizer que escrevo ao teu fantasma que me ensombra a casa e a vida e ela ficaria aterrorizada e talvez nunca mais aqui pusesse os pés. Ou talvez me dissesse isso é o demónio, o senhor prior que lho venha afugentar (...) mas não te vás. Que me vai ser a vida se te fores? Fica.” (CS, p.140); “Mas na realidade não sei ainda se quero que te vás ou fiques, é tão difícil saber. Porque num caso ou noutro agonizo.” (CS, p.141); “Porque é que eu me passei para o meio da cama? e só acho uma como resposta o teres morrido para sempre. E fiquei horrorizado da minha libertação. Não vás ainda. Volta de novo. (...) Vem de noite sem eu dar conta e acordar contigo ainda no teu sono e tocar-te e seres tu” (CS, p.141).

A aparição de Sandra fá-lo sofrer, porque ela já morreu e não voltará a ser como antes, nunca mais terá o seu corpo; mas, por outro lado, a sua aparição é um conforto, porque pode presentificá-la, continuando a existir na vida dele apesar de ter morrido. Contudo, não sabe o que será melhor, se ela partir totalmente para sempre e ele se libertar da sua sombra, ou se continuar a manifestar-se intensamente, pois ele tem saudades e deseja

estar com ela, nem que seja na memória. O medo de perder, para sempre, a pessoa que ama, leva-o a pedir-lhe que fique, mesmo que seja em forma de aparição invisível no seu interior.

Esta aparição de Sandra parecerá insana aos olhos dos outros, que a justificariam como fruto da sua sensibilidade, de uma emoção exagerada ou da sua senilidade. Por esta razão, oculta o sentir da presença intensa de Sandra. E porque tudo sucede no seu interior, não se preocupa com o que os outros pensam, pois ninguém conhece o seu interior:

“eu sou só testemunho de mim e ninguém sabe da minha insensatez”
(CS, p.91).

Assim, ninguém pode pensar que ele está louco. Paulo não se atreve nunca a verbalizar uma possível razão para a presença tão intensa de Sandra, parece-lhe isso algo que o supera, e apenas se interroga. Talvez, como uma crença, não consiga explicar o que sente de uma maneira racional. Uma presença, um ser, uma alma, uma vida após a morte? Há a ideia de que esse espírito ou ser já podia existir antes ou depois da morte física de Sandra, tendo morrido o corpo, mas não o seu espírito, esse não morre. Não tem existência física, mas a sua essência permanece em Paulo, dando-lhe continuação ao ser de Sandra num misto de sensibilidade, de fantasia e até de “demência”. É como se ele não conseguisse explicar essa aparição sempre repentina, inesperada e estranha do “eu” de Sandra e a associasse a um estado de loucura, pois não controla a fantasia do seu imaginário, deixando-se levar pela corrente da consciência. Paulo tem prazer em pensar em Sandra, não apenas como uma lembrança, mas também como uma aparição incontável, onde se transfigura numa vivência presente a partir da memória, evitando-lhe a dor inconsolável da ausência, num apelo de eternidade.

Depois da morte de Sandra, fica com o invisível do seu ser que se manifesta e o comove quando aparece:

“Em certos momentos de não sei que revelação, há o que se torna visível do invisível de tudo isso. A oculta face do seu real. Uma evidência que se nos descobre numa certa inquietação, a respiração suspensa, o encontro

com o incrível [...] É o que me acontece agora contigo. Querer ver-te e não te ver. (...) sem estar à espera, és tu que me apareces e eu fico quieto extático numa emoção que não é a de sempre que te lembro. [...] a emoção quando tu te me revelas é calma encantada feliz. Ou não feliz – de uma enorme pacificação plenitude ternura.” (CS, p.139).

Paulo já só tem acesso ao invisível de Sandra, ao sentir a sua alma invadi-lo de um encantamento, uma plenitude, uma calma, uma pacificação, uma ternura. Não obstante, ainda duvida se essa aparição de Sandra é feliz ou não, talvez, porque, ao mesmo tempo que lhe traz uma felicidade enorme, pois é como se continuasse viva, esta sensação é sobressaltada com a evidência da sua invisibilidade e imaterialidade, tornando-se impossível o toque físico, o que aumenta nele o desejo de a possuir, sentir ou abraçar o seu corpo.

4.4.13. Existência

O protagonista vergiliano vai percorrendo sobre o sentido da sua vida e da própria existência através da morte. Encara a vida terrena como uma missão a cumprir e o cumprimento desta coincide com o seu fim, a morte:

“E passados todos estes anos não me foi ainda possível cumprir a minha monotonia” (CS, p.47).

Ainda falta acontecer algo a Paulo, a sua missão ainda não se cumpriu, mas parece preso a uma monotonia que não o deixa avançar e terá de esperar para descobrir o que mais haverá até partir. Paulo não teme a morte, mas receia não compreender o que fazer para cumprir a vida. Receia ficar preso à memória de alguém que já partiu. O protagonista parece não saber avaliar o seu pensamento sobre Sandra, que sente tão presente nele:

“Não é que a morte me viesse bater à porta, não. O que me afligia era o erro que houvesse em pensar intensamente em ti. Porque não é a hora de a vida estar cumprida mas de o sono me entorpecer” (CS, pp.115-116);

“Sandra. O amor e a morte inserem-se um no outro, deves saber. Mas eu sobrevivi e isso é uma condenação” (CS, p.116).

Paulo relaciona o amor e a morte diretamente. O amor do protagonista vive na morte e a morte vive no amor do protagonista. O amor não acaba com a morte, pois quem permanece vivo continua a amar. O amor prolonga-se sobrevivendo numa morte. A existência do protagonista fica suspensa do viver da morte e do que existe para além dela. Sente-se obrigado a viver amando alguém que morreu.

Paulo sente que, com a morte de Sandra, deixa de ter tudo o que teve no passado, e passa a não ter nada. No presente que vive, fica arrasado com o sentimento de posse, que surge, mesmo sem visualizar qualquer imagem dela. Paulo deseja recuperá-la e, apesar de ser impossível recuperar a posse do seu corpo, acaba por conseguir recuperar o encantamento do seu ser, que se presentifica, porque uma força inexplicável assim o decide, não por iniciativa dele. Um vida que o acompanha e cuja existência se prolonga nele:

“Ter tido o mundo na mão e ter agora uma bola furada [...] no desastre da vida finda, há momentos de graça em que te não vejo apenas mas me sinto devastado de te querer. [...] Recuperar o encantamento com a morte de permeio, recuperar a tua voz, o teu olhar triste. Porque não é quando eu quero que tu apareces, és tu que decides, suponho. Ou um deus que nos protege com um sorriso. (...) vens e chamas-me (...) deitas-te a meu lado (...) me acompanhas em passeio. Às vezes saio só, mas tu vens ter comigo ao caminho” (CS, pp.135-136).

Paulo fala de Sandra como se estivesse viva, acompanhando-o no dia-a-dia, fazendo as mesmas coisas que quando vivia, e chegando mesmo a decidir se quer estar com ele ou não. Não diz que é ele que a imagina, porque assim o quer e quando o quer, sendo, pois, um ato involuntário. O facto de ter Sandra no pensamento é atribuído por Paulo ao desejo dela ou à vontade de um deus, de tal forma que é como se estivesse com ele. Justifica a presença intensa de Sandra com uma força superior, que poderá ser o espírito de Sandra ou um deus protetor que deseja que ainda permaneçam juntos. O deus protetor surge com um sorriso, tal como Sandra no final do ato amoroso que também

sorri. O sorriso relaciona-se assim com a benevolência, com a aprovação da união de Paulo com a mulher amada. É um sinal de que está tudo certo, de que há um sentimento mútuo a cumprir. Sente que a sensação de que Sandra está tão presente foge ao seu alcance, mas não se considera louco, visto isso não ser um devaneio dele, mas uma força externa que se lhe impõe apesar de não a conseguir demonstrar aos outros. Portanto, há um protagonista que de algum modo se apresenta crente, que acredita, ou quer acreditar, na existência de algo para além da existência palpável do homem, algo invisível, irracional e inexplicável que se manifesta no seu pensamento.

A presença de Sandra nele é tão forte que parece real. Sente o seu ser, mas desejava que esse ser pudesse voltar a estar como antes de morrer. Gostava que pudesse voltar a estar fisicamente. Contudo, sendo isso impossível, Paulo conforma-se com o facto de sentir que o ser de Sandra está espiritualmente:

“a Deolinda me diga o jantar está na mesa. Que bom se fosses tu a dizê-lo. E se te sentasses comigo e com a tua presença me reinventasses o calor do lar. E cumpríssemos os dois o ritual aos deuses da nossa morada. De todo o modo, como foi bom ter estado contigo nesta forma de não estares” (CS, p.117).

Paulo gostava de ter Sandra de volta a casa para envelhecerem juntos. Porém, ao não ser possível morrerem juntos, fica contente por ter podido estar com ela, mesmo que seja apenas no seu imaginário.

Paulo compara a morte de Sandra à rejeição que sofre quando ele lhe declara o seu amor. Em ambas as situações sofre ao ficar proibido de participar na existência da mulher amada. Porém, agora, não se sente humilhado com esta impossibilidade pois é devido à sua morte, já nem sofre sozinho. Sandra já não pode continuar a sua existência. Paulo sente-se agora de novo banido da vida dela. Depois da morte, Paulo acha que o sofrimento é mútuo, como se, depois de morta, Sandra pudesse ainda sofrer. Sofrem. Ele porque já não pode estar com ela, ela porque agora já não possui a sua própria existência:

“Decerto a tua morte foi um dos sem medida. Mas foi diferente. Eu ficava privado para sempre de ti, mas essa amargura não me humilhava, até porque tu ficavas também privada de ti e era (...) um sofrimento partilhado. Estranho sentimento esse. Porque tu existias tanto mais em mim quanto menos para mim existias” (CS, p.125).

Ao não estar com Sandra, Paulo passa mais tempo a pensar nela e a existência dela depende dele. É Paulo quem lhe dá vida. Paulo sente que a existência de Sandra se prolonga nele. A partir do momento em que ela deixa de ter uma existência própria.

O que Paulo sempre amou em Sandra foi a verdade do seu ser. É como se o homem se dividisse em existência e essência, estar e ser, visível e invisível, terreno e divino, finito e eterno, ou corpo e alma, e é a alma, essa parte intocável e misteriosa que Paulo sempre quis alcançar, nunca tendo conseguido prendê-la e, por esse motivo, dá-se a divinização de Sandra desde que a conhece:

“quantas vezes eu me distraía de seres terrena e me sufocavas de encantamento insuportável. Não, não era a tua beleza que até provavelmente não existia. Era o teu ser invisível na sua visibilidade, não sei. A transgressão do teu corpo real. Amei imensamente esse teu corpo, mas aturdido do que era mais do que ele e só por instantes eu atingia. O irreal de ti, o fantasma do teu ser. E é por isso que tu agora me perturbas tanto. A morte dissipou-te e sagrou-te do que era para lá do corpo que amei” (CS, p.137).

Não era a beleza do corpo de Sandra, a sua existência visível, que o prendia, o que o encantava completamente era a sua essência invisível, o espírito que estava para lá desse corpo que via e que permanece após o desaparecimento do corpo. Ao observá-la, ao amar o seu corpo, havia uma revelação do oculto. O que Paulo via e amava era o invisível do seu ser, a sua alma divina e eterna, cuja manifestação prossegue depois de perecer o corpo.

A realidade de Sandra existindo com ele em corpo e alma já só reside nos sonhos:

“voltas às vezes na tua realidade corpórea carnal. Mas sobretudo nos sonhos” (CS, p.137).

É sobretudo nos sonhos que o seu corpo é real. Poderá ainda sentir o seu corpo sem ser em sonhos ao pensar nela? Talvez, como o protagonista de *Em Nome da Terra* que sente comichão na perna amputada. Realmente, o protagonista vergiliano mostra-se crente em cada pedaço do romance epistolar, onde aquilo que a morte faz desaparecer é a materialização da posse física de um corpo visível, porque, espiritualmente, tudo acontece, possibilitando-se a continuação de uma relação a dois, do “eu” vergiliano com o “eu” do ente amado. Assim, morte e amor convergem, o que não converge é a morte e a realidade material, porque a morte destrói a matéria, mas a essência do ser permanece eternamente nos outros “eus”. Portanto, o futuro de quem morre é entregue aos “eus” que ficam:

“Tenho todo o teu destino na minha mão para o ter quando o não tiver”
(CS, p.146).

A escrita é o modo que encontra para estar com ela e recriar a existência de Sandra, inventando esse futuro que é o seu. Apesar de saber que escreve para estar com Sandra, Paulo interroga-se sobre o para quê desta ação, para quê o nascimento de um deus que os una. O protagonista sente que ela continua presente após a morte, sente necessidade de estar com ela e decide escrever como modo de se sentir mais perto dela numa afirmação da vida eterna, negando a possibilidade de um fim definitivo do ser. No entanto, no fundo, não sabe o porquê de tudo isto e para onde o conduz; nem se é um empecilho para o cumprimento da sua vida ou se é um percurso obrigatório:

“De vez em quando volto a perguntar-te porque te escrevo. Sei naturalmente que é para estar contigo. Mas há vida para além de nós e era compreensível que me visitasse o pensar, se instalasse mesmo sem eu querer” (CS, p.133).

O protagonista afirma que há vida para lá da morte pelo que Sandra ocupa o seu pensamento quando quer, consequentemente, pensa nela, está com ela e escreve-lhe

para continuar a viver a relação com Sandra, cuja existência passa a ter lugar apenas no seu pensamento. É uma relação que combina a memória com a imaginação do protagonista, permitindo que viva e reviva a relação no presente, ao presentificar e transfigurar as vivências do passado, tornando-as novas vivências.

Após a morte de Sandra, o amor de Paulo renasce e idealiza-se, voltando ao tempo em que mais a amou, e revive esse amor num tempo que inclui passado, presente e futuro, pois nasceu no passado, vive-se no agora e projeta-se no futuro de um pensar contínuo. Por conseguinte, a morte, que é para sempre e deixa uma saudade eterna, converte o amor também em eterno. Ainda que o corpo de Paulo mostre sinais de velhice, ele volta a ser jovem com Sandra, que se apresenta na sua mente como na juventude. Ele sente-se jovem com ela novamente e o tempo parece não passar:

“Penso-te e o teu esplendor renasce-me no meu pensar e a minha idade retrai-se quando me apareces. E a eternidade em que se vive, mesmo se a velhice é real, reestabelece-me igual a ti que nunca envelheceste. E não me perguntes porque te escrevo, se tudo é vão” (CS, p.116).

Paulo escreve a Sandra porque a ama, mas ao mesmo tempo sabe que de nada vale escrever, porque ela já não está. O protagonista vergiliano fica dividido entre o visível e o invisível, entre a realidade de uma vida terrena que acaba com a morte e a (ir)realidade de uma eternidade do ser que permanece no seu espírito.

4.4.14. Milagre da vida

A vida é um milagre vivido enquanto o ser tem corpo, enquanto o “eu” existe em corpo e alma e pode sentir o prazer da vida no seu corpo:

“de súbito lembro-me: beber devagar, concentra-te no prazer de beberes, sê o teu corpo que bebe. A vida está tão cheia de milagre. Mas convulsos rápidos distraídos, tanta coisa que se perde. Estás no fim da vida, vive-a milimetricamente. Até porque o prazer da boca dura só enquanto o tens” (PS, p.127).

A alma do “eu” recorda-se quando podia realizar a vida através do seu corpo. Aquilo que era uma atitude comum e banal, enquanto era vivo, converte-se em milagre quando privado do seu corpo para poder sentir a vida. O protagonista valoriza a realização da vida acima de tudo. A vida é o fascínio do milagre:

“A vida está tão cheia de milagre. (...) aproveita-a em cada átomo de ser, não lhe desperdices a mínima oportunidade” (PS, p.128).

Apesar do que possa ver, o seu sentir é mais forte, irracional, inexplicável. É o milagre da vida, uma fé que não se explica:

“Há um sentir profundo, só eu o sei” (PS, p.155).

Há um sentir que se manifesta nele, mas que não é revelado.

4.4.15. “Eu” morto ou vivo

O seu “eu”, que recorda, está no fim, a vida acabada, a tarde acabada. Tudo chega ao fim. O “eu” vê-se no passado, tenta falar com esse “eu” que vê, mas este não o ouve. É impossível interagir com o seu “eu” do passado, da memória, onde se vê. Assim, o diálogo será consigo próprio e não com o “eu” do seu passado:

“Estás no fim [...] Olho daqui, do alto da vida finda, estou realmente (...) sujo.

– Venha cá (...) para o lavar (...) Teremos visitas?” [...]

“- Vai! – digo-lhe eu. – Vais ter uma revelação

Mas ele não me ouve. Venho à varanda olhar-me lá em baixo, a tarde finda breve” (PS, pp.128-130).

Ao mesmo tempo que se apresenta morto, diz sentir-se vivo, não fazendo, assim, sentido interagir com mortos, apenas com quem tem uma vida terrena:

“Estou vivo ainda, sou ainda, e isto não é um modo cómodo de haver mortos à minha volta” (PS, p.60).

Assim, transforma os mortos em lembranças de quando estão vivos. Em vez de um corpo presente, dá vida, presentificando aqueles que partiram, podendo reviver com eles, até mesmo dialogar.

O protagonista diz ao seu “eu”, com quem dialoga, que durma, conselho dirigido apenas aos mortos, como a Águeda (AB) ou a Miguel (AAF): “Dorme” (PS, p.298):

“o padre fechou o livro e toda a gente desandou, o coveiro cuspiu nas mãos [...] A terra cai fofa às pazadas (...) Estou eu e ele e eu que já não estou” (PS, pp.86-87); “Olho-te com pena, meu olhar nublado de melancolia. Pena pela tua ilusão de seres ainda. E tu já não és. [...] Olho-te cá de cima com o olhar enxuto de uma vida que se cumpriu” (PS, 46).

O protagonista sente pena ao ver-se vivo e melancólico no passado, com a tristeza do “olhar nublado”, das lágrimas, talvez, que agora secaram, pois a vida acabou e o seu olhar de alma está “enxuto”, sem corpo para chorar, sente unicamente a pena.

O protagonista vergiliano parece encontrar-se sempre no ponto de transição que significa a morte, entre o conhecido e o desconhecido, uma vida terrena e uma espiritual, num presente eterno onde o passado é certo e o futuro é incerto. Em *Para Sempre*, ele surge nesse ponto de transição que é o morrer:

“Breve a noite virá e a vida se foi. No silêncio de ti e no milagre absurdo em que exististe. [...] Interposta comoção entre aquilo que vejo e o passado imóvel inscrito na eternidade” (PS, p.44); “tanta gente (...) coisas que acontecem (...) coisas que eu fui sendo, para ser agora tudo no balancear da memória (...) e nada deixar de mim quando o silêncio me cobrir. Tenho a tarde toda para cumprir” (PS, p.103).

A tarde passa e, no final do romance, chega o anoitecer, a transição da tarde para a noite, mas onde a noite ainda não se instalou. Instalar-se-á com a morte definitiva do

protagonista, que o calará para sempre e viverá o silêncio que se propõe aprender ao longo da tarde, momento de “comoção”, de despedida da matéria, do corpo, da boca que ficará “cerzida”, sem uma palavra que o diga. É a despedida do milagre da vida, um passado que já não se altera, fica imóvel, mas inscrito no seu ser, que é eterno. Talvez porque esteja nesse ponto de transição, o protagonista parece confuso, pensando-se vivo, mas sabendo-se morto, pois vê o seu velório:

“estava eu nesta reflexão meditativa (...) um brado de sinos (...) quem morreu? (...) uma tarde de inverno (...) um cão uiva. É (...) o meu cão (...) Tenho horror aos avisos da morte. Ser mortal, sim, mas devagar (...) é boa, vêm para cá [...] no caixão estou eu. Olho-me com estupefacção, ninguém me vê. Aí estás, pois estendido (...) Ou nem bem estupefacção – a surpresa relativa de que estejas enfim estendido. [...] Escusas de perguntar agora a última palavra [...]
- Deolinda!
mas Deolinda não me ouve” (PS, pp.82-83).

Nessa incerteza de estar totalmente morto surpreende-se que seja ele o morto, como se se sentisse que ainda vive. Apesar de achar que já não vale a pena tentar encontrar a “última palavra”, a procura não cessa, continuando a obsessão por encontrar uma palavra para dizer, como se o poder dizê-la provasse a sua existência. Mas a palavra não vem:

“Sou do tempo dos mortos, os mortos não falam” (PS, p.108).

Uma alma sem corpo não pode usar a palavra. A palavra articula-se através do corpo, que é onde a alma se materializa e forma um todo, um eu: “A linguagem que se descobre, afinal, ser também inseparável do “*eu*”, tal como o *corpo*”³⁶⁰. Assim como não tem a palavra, também não tem a lágrima. O protagonista não chora, nem se desespera, porque, talvez, esteja já morto e em paz, ou porque se esvazia para se preencher da vida passada para não sofrer:

³⁶⁰ FONSECA, Fernanda Irene, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992, p.160.

“Comovermo-nos é estarmos cheios de nós e eu estou vazio. Tive a minha importância quando a tive, que foi quando havia coisas dentro de mim, ideias e opiniões” (PS, p.232).

O romance termina com a chegada da noite, quando nada avança, um tempo que para, um tempo eterno:

“noite (...) quando o tempo se suspende.” (PS, p.109); “É uma tarde quente de Agosto, ainda não arrefeceu” (PS, p.306).

A escolha da tarde quente de verão pode representar o momento da partida da alma. O calor excessivo que nos retira energia, que nos sufoca e, lentamente, vai desaparecendo com o entardecer. Porém, é escolhida a tarde que ainda não arrefeceu, e não a noite fresca de verão, para terminar o romance. Deixando a esperança da luz e não a escuridão da noite e o suave calor do sol de verão, que ainda não se pôs e que tão reconfortante pode chegar a ser para a partida da alma que aqui fica “Para sempre”, deixando as marcas naquilo que viveu, nos objetos, nos lugares, nas pessoas. É como se fosse a tarde que demora o corpo morto a arrefecer, como se fosse o tempo da presença de quem morre que se demora, uma presença que não chega a desaparecer, como um calor que abrande, mas não desaparece, nem com a chegada da noite.

O funeral do protagonista pode ser visto como uma prolepse, já que não se poderia imaginar se estivesse morto: “a ordenação dos eventos no discurso é condicionada pelos lugares ocupados ou focalizados pelo narrador-protagonista em cada instante da sua deambulação pela casa [...] o avistamento do cemitério dá lugar à extraordinária prolepse em que o narrador se distancia ironicamente do protagonista para, uma vez desdobrado, poder participar no próprio funeral e fazer uma acareação com a morte”³⁶¹. No entanto, o protagonista também pode querer transmitir que já partiu e que afinal existe vida depois da morte. Relativamente a esta ideia, relaciona-se também o título do romance que, como foi já mencionado, transporta para a eternidade da alma, sendo o corpo o único que perece. Consequentemente, demonstra que crê que a

³⁶¹ A. da S. Gordo, *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*, cit., 1995, p.46.

alma permanece intacta após a morte. Que haverá, pois? O que sucede durante uma vida será em vão? Há uma continuidade?

4.4.16. Ser mortal e eterno

O homem morre, mas a sua memória permanece. A sua memória, a sua alma, a sua essência, uma evidência, permanece nos que vivem, na eternidade do presente. Há a repetição de que permanece neste mundo, aqui, agora e para sempre, porque o agora é eterno:

“Para sempre. Aqui estou.” (PS, p.9, 13); “aqui estou” (PS, p.16).

O protagonista imagina-se já ter morrido, mas continua a relembrar o passado como se estivesse vivo, negando o seu fim. Se, por um lado, o protagonista se diz eterno, por outro, afirma-se mortal:

“O homem é um ser tão extraordinário. O que ele inventa para ver se é eterno” (PS, p.81); “um berro [...]”
- Um homem é mortal!” (PS, pp.85-86).

É como se se convencesse a aceitar que não é eterno, dá um grito numa tentativa de que o seu ser mais íntimo o ouvisse, como se não quisesse aceitar o seu fim. Justifica a sua sensação de eternidade com uma imaginação criadora, inventiva. Vive sempre numa dualidade de irreal e real, um pensamento da imaginação de um sentir embate na realidade da morte, um fim visível, posicionando-se entre a razão e a evidência, entre o visível e o invisível, entre o pensar e o sentir.

A morte é um instante, um grito, uma palavra inacabada, mas o morrer, passar de uma vida terrena para uma espiritual, parece ser um processo lento, que ocorre “devagar”, “de aprendizagem”, de separação de um corpo e uma alma, ficando cada parte do eu realmente “só”, sem parte do seu todo. A vida tal como a árvore continua após a poda de um ramo, a podridão de um corpo. É um processo que há que assumir, mas o eu do protagonista parece ainda não ter assumido o fim do dia, o fim do corpo, o

fim de um ciclo, encontrando-se ainda num final, cujo fim está perto, mas ainda não aconteceu. Terá de ser humilde para aceitá-lo em paz:

“Estou só – estás só. Não penses. Não fales. És em ti apenas o máximo de ti. Qualquer coisa mais alta do que tu te assumiu e rejeitou como uma árvore que se poda para crescer. Que te dá pensares o ramo que se suprimiu? A árvore e continua fora da tua accidentalidade suprimida [...] O dia acaba devagar. Assume-o e aceita-o [...]. É uma tarde quente de Agosto, ainda não arrefeceu. Pensa com a grandeza que pode haver na humildade. Pensa. Profundamente, serenamente. Aqui estou. Na casa grande e deserta. Para sempre” (PS, pp.303-304).

Em *Para Sempre*, se se aceitar que o protagonista está morto, a memória será aquela referida em *Aparição*: “A minha memória (...) ia para além da vida, ressoava pelos espaços diversos, antes de eu nascer até quando eu nada fosse há muito tempo para lá da morte” (*Aparição*, p.109). Também se pode acreditar que está vivo, já que é a única maneira de se imaginar morto e, assim sendo, trata-se da memória metafísica que, segundo Goulart abala a estrutura temporal da narrativa, e liga-se à intemporalidade, é o “espaço *delirante* (...) a *memória pura* “eco de uma voz que transcende os limites do tempo””³⁶². Em qualquer caso, o que se transmite, no romance, é a vontade em acreditar na ideia de que a vida continua após a morte. O protagonista que permanece após a morte. No entanto, “The only secret people keep is immortality”³⁶³.

³⁶² R. M. Goulart, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, cit., p.149.

³⁶³ E. Dickinson, *Selected Poems of Emily Dickinson*, Oxford, Heinemann Educational, 1959, p.100.

CONCLUSÃO

O romance de Vergílio Ferreira reflete as preocupações do século XX. Centrado na problemática do ser, no estar no mundo desse ser, para tentar encontrar o significado da sua existência, eis a interrogação constante do protagonista. As crenças religiosas são postas em causa. Tudo se questiona: o ser, a vida, a morte, a religião. A história dos romances é um contar psicológico. É um narrar recordações e um fazer de reflexões, no pensamento do protagonista, sobre a sua própria vida. Nesse desenrolar, surge, obviamente, o outro em diferentes personagens, porque não se vive só. Durante a vida, o ser humano relaciona-se com os outros inevitavelmente. É, sobretudo, nesta relação “eu/tu” que o “eu” pode definir-se num diálogo onde o protagonista se coloca na relação “eu/eu”, ao qual o leitor tem acesso. O romance vergiliano permite uma penetração profunda na consciência da personagem principal. Traduz-se na procura do ser, desse ser do protagonista, jamais satisfeito com o que encontra, insatisfeito com o fruto dessa procura, o que levará à interrogação constante. Oferece ao leitor a permanência de uma tentativa de compreensão de si próprio através do “eu” do protagonista. Nesta procura do “eu” do protagonista, surge uma tentativa permanente da busca de si próprio, que se multiplica no percurso de todo o romance, como ao longo de toda a obra de Vergílio Ferreira. Esta busca do que é o ser não cessa, é uma constante. Em qualquer romance do autor, há a mesma busca, a mesma procura, a mesma interrogação sobre quem é o seu ser, que se vai evidenciando cada vez mais de forma existencial e lírica.

A obra trata o tema da vida. Há relatos do anúncio do início de uma vida, narrações da conceção de um novo ser, reações na receção de um recém-nascido, descrições das memórias de toda uma vida, das relações de um “eu” mantidas com os outros, incluindo a vivência da morte. Há ainda a esperança numa vida após a morte, que se prolonga num diálogo do “eu” consigo próprio. O “eu” relata experiências de vida, sem dar razões ou motivos para a seleção das mesmas ou para os acontecimentos. O protagonista procura dar sentido à vida, interrogando-se sobre o seu “eu”, que acaba por aperceber-se que é apenas parte de um todo, um “eu” que é parte de um cosmos, de uma família, de uma relação, de um corpo, que com a sua essência, alma ou consciência, forma a sua totalidade. Nada será por acaso, mas há apenas que aceitar tudo aquilo que vai acontecendo, para a vida se cumprir, sem procurar razões que tudo justifiquem. Terá de confiar no seu sentir, porque a vida é um milagre. É necessário uma

fé absoluta. O protagonista fica dividido entre aquilo que sente e o ir racionalizando tudo isso; divide-se entre o acreditar em algo e a procura de razões que expliquem o que sente. Ao não encontrar razões para o milagre da vida, nunca se admitirá crente abertamente, pois isso seria uma insensatez.

A experiência da morte será algo que o protagonista tentará resolver durante toda a obra. Ser-lhe-á sempre difícil aceitar a morte daqueles com quem mantém uma relação mais próxima. Há a incompreensão do facto de nunca mais poder ver ou estar com esse alguém. Há mesmo a rejeição de que um corpo, que deixa de ter vida, leve o “eu” que o habitou. O protagonista sente a necessidade de saber que nem tudo desse ser que morre parte com ele. O seu sofrimento perante a perda física de um ente querido, fá-lo isolar-se e, em solidão, pensa, medita e recorda esse ente que partiu. Tenta ultrapassar a dor do luto que vive gastando toda a memória que guarda ou inventando esse ser com quem revive na sua mente. O protagonista fica sempre com a sensação de ter ficado algo para dizer, para resolver, para esclarecer, criando um final para esse diálogo inacabado, que se prolongará até se apaziguar. Vai resolvendo o seu luto num pensar que se cansa, e que dá lugar ao sentir inexplicável. Deixa de procurar, insistentemente, razões que respondam aos seus porquês e vai entendendo que na vida nem tudo tem explicação. Há só que aceitar, humildemente, o milagre da vida e o milagre da fé, que ao serem milagres se tornam inexplicáveis e só se podem sentir.

A existência, a vida, finita? Ou infinita? Isso será um enigma até ao fim, até à morte, permanecendo, para sempre, a eterna interrogação: “Quem sou?”. Ao longo dos romances, o autor trata, permanentemente, o visível e o invisível na corrente da sua consciência. Este invisível que tenta encontrar, que quer tornar palpável, decifrar através do visível, de todo o seu percurso de escrita. O romance torna visível o invisível. Mas nem sempre a expressão do pensamento em palavras, o ato enunciativo, é uma ação fácil. O pensamento é transmitido num discurso que se enuncia o mais fielmente possível, com oscilações que decorrem no movimento permanente de um pensar que se emaranha na sua celeridade, na sua rapidez como surge no plano da consciência, nessa anacronia, numa repetição insistente, numa confusão enunciativa que se relata nesse emaranhado de (ir)realidade. Em literatura, pode constatar-se e analisar-se o ser pensante, dissecá-lo, retirar daí as múltiplas possibilidades que uma vida oferece. As recordações do pensamento são a mimese da vida, a irrealidade do real, a representação

constante de uma vida que a mente recria. Contudo, o “eu” protagoniza a questão primordial num discurso objetivo, onde o “eu” se distancia, se vai distanciando à medida que a enuncia.

O viver angustiado com a morte, com um fim para o qual não encontra explicação submerge o ser humano na angústia. Ainda que sobre ela possa ir refletindo no ajuste permanente de uma vida que se quer viva e não morta, é no viver quotidiano que o homem descobre a verdade do seu ser. O “eu” do romance não se conforma com o nada depois da morte, levando-nos, por isso, a acreditar numa existência cheia de fé e esperança. O nada, o fim, o homem na sua condição finita, o nada depois da morte, não se adequam à realidade da vida. Como a sua nulidade? O protagonista rejeita que seja apenas a morte o fim, pensar a vida, pensar a morte, mas como pode ser possível o fim de uma vida ser a morte? E, no entanto, é um dado seguro que tem. O protagonista anseia pelo significado da vida, uma vida o que é? E como pode terminar com a morte? Ao não encontrar respostas, ao não ter certezas, a morte converte-se-lhe na sua sombra constante, é a única certeza que tem. A morte é um tema recorrente na obra de Vergílio Ferreira, mas aqui é indissociável da vida. Há uma busca permanente, em Vergílio Ferreira, daquilo que é o viver e, tendo em conta que a morte é o seu fim inevitável, interroga-se constantemente “Por que vivemos, se um dia temos de morrer?”.

Vergílio Ferreira defende uma ideia viva da vida. Fá-lo através da uma escrita obsessiva nos romances; de uma escrita vaga, dispersa, repetitiva, solta, que versa sobre os sentimentos e os pensamentos do passado, que se cruzam na memória de um protagonista lírico, que se vai espelhando no papel. O autor não trata a morte, não é a morte que o prende, mas a existência do ser humano: a vida. Em cada romance, há um protagonista que reflete sobre a sua existência; um protagonista que tem fé; um protagonista que nos vai demonstrando que a vida é muito mais do que aquilo que pode ver-se; muito mais do que uma existência quotidiana que tem a morte como fim. A morte é apenas um pretexto para explicar que a vida vai muito mais para além da fatalidade da morte.

Ainda que, inicialmente, o leitor, de um modo imediato, acredite tratar-se de um romance centrado na problemática da morte, o romance vergiliano é uma proposta de vida, de eternidade. Enuncia-se aquilo que se conhece. E, no entanto, ninguém ignora

que a sombra desta é a morte, pelo que pode afirmar-se que o fascínio do mistério da vida, da busca da verdade do ser, leva o homem a integrar a morte na sua reflexão sobre a vida. A vida e a morte são dois polos da existência, um não existe sem o outro. Por isso, para Vergílio Ferreira, inevitavelmente, fala-se da morte a propósito da vida. A morte é o que não se conhece, tal como Deus; e a vida é o que se conhece, é a existência que se descreve, que o protagonista reconta. O fim da vida é o mistério da mesma, é o enigma que o protagonista não compreende. Vai relatando várias mortes, talvez na tentativa de deslindar a própria vida. Para o protagonista, a alma não morre. Os mortos dormem e falam. A alma prolonga a vida.

O protagonista vê a vida como uma passagem, uma etapa que se cumpre através de um corpo que a alma do ser possui para realizar o seu destino. Um corpo que mostra as marcas do tempo, numa contagem decrescente a partir da fase adulta. Na velhice, esse corpo cansado vai perdendo cada vez mais a iniciativa; vai anulando a ação; vai-se despedindo do mundo, através de uma alma que já só tem os olhos postos no horizonte, no céu, nas estrelas, nas constelações, simbolizando a esperança no inexplicável de um futuro após a morte; ou um olhar no vazio, que representa um esvaziar-se de ideias, de interrogações, de vivências que moram no passado. No cumprimento da vida há um esgotar tudo, um gastar tudo, para uma aceitação final da morte, em humildade. Acredita que após a morte, tal como antes do nascimento do corpo, a alma já tinha de existir, tendo-lhe sido legada uma missão, um destino a cumprir. Assim, o inexplicável da vida justifica-se com a existência divina da alma do homem. Esse inexplicável é constantemente interrogado, mas, tal como uma pergunta retórica, não procura uma resposta, pois é como se já a tivesse, sendo essa a sua forma de pôr o leitor a refletir com ele, levando-o consigo nessa mesma conclusão.

E como a verdade é indizível, ele nunca a diz concretamente. Deste modo, surgem situações em que o protagonista sente uma força inexplicável: o divino. Considera-se o protagonista vergiliano como um homem crente; um homem que crê na vida; um homem de fé; um homem que questiona a religião em que foi criado e a abandona. Acredita num deus, mas não nas explicações que a religião lhe oferece, pois parecem-lhe demasiado cerradas, manipuladas e explicativas, quando o divino é invisível. Só cada homem, à sua maneira, o poderá sentir dentro de si mesmo. Por este

motivo, os seus romances estão repletos de perguntas sem respostas, porque está em cada homem procurar em si a verdade.

O leitor vai sendo permeável ao interior do protagonista, numa leitura que interage com esse “eu”, que se vai desenrolando ao longo da obra. Apenas se depara com um ponto de vista verdadeiro e pessoal que o protagonista consegue transmitir-lhe. Esse interior do protagonista entra na mente do leitor, desenrola-se no seu pensamento, penetra na sua consciência até o leitor chegar ao âmago da alma da personagem. A informação que lhe é oferecida é subjectiva, e é nesta subjectividade, que vai conhecer o protagonista, que se desnuda no reordenar de todos os fragmentos por ele vivenciados, seja no ato da fala, seja no desenrolar da imaginação, seja na interrogação permanente de quem procura insistentemente. Estes fragmentos juntos e reorganizados levam a uma possível definição do “eu” de um protagonista que pensa, mas não encaminham o leitor para um clímax ou para o desenlace de uma ação. Permitem uma reflexão profunda, através de um diálogo íntimo com o romance.

Este diálogo dependerá das vivências que possam surgir no íntimo de cada leitor. Ao tentar compreender o texto, o “eu” do leitor é obrigado a tentar desvendar o “eu” do protagonista, numa confrontação de identidades. É nesta interpretação, nesta tentativa de compreensão, que pode surgir um diálogo do leitor com o seu próprio “eu”. Consciente ou inconscientemente, dá-se uma comparação entre o “eu” protagonista e o “eu” leitor, um cruzamento de mundos, da ficção e da realidade na procura da verdade do ser. Assim, o romance permite ao leitor uma vivência profunda que se desdobra numa diversidade de situações onde o protagonista reflete e se interroga sobre o ser, sobre a vida, sobre a morte, possibilitando ao leitor esse mesmo refletir e interrogar-se sobre problemáticas comuns, transportando-as ainda para o universo pessoal do leitor. Um diálogo meditado entre o “eu” do leitor e o “eu” do protagonista, nesse olhar íntimo de cada um. O olhar do protagonista para um horizonte num convite para segui-lo, como a cada uma das suas vivências pessoais, como se numa proposta de unidade, com o seu ponto de vista único. O horizonte que se vislumbra, o mar, a montanha e o céu. A vida inteira pronta para recomeçar, o sentir da alma e o seu mistério, o olhar que se ilumina num horizonte que se abre à plena realização do ser.

A questão primordial, no romance, obriga a uma atenção permanente na busca de um sentido. Não há o desenlace esperado, não há o narrar de uma história com princípio, meio e fim. A questão primordial encaminha o leitor para um campo de interrogações: Porquê? Para quê? O leitor interroga-se sobre o tema da obra - a vida - na procura de respostas que tranquilizem a sua incompreensão do romance. Não encontra uma resposta. Uma resposta única. Uma resposta certa. Há o interrogar permanente sobre a existência que se vai concretizando nessa procura, porque a existência do ser é do âmbito do incerto. Logo, o romance vai permitir inúmeras possibilidades de interpretação. Cada leitor achará múltiplas possibilidades, cada momento proporciona um sem fim de situações que se desdobra em vários planos. A interpretação dada a um romance de Vergílio Ferreira será diferente se lido na adolescência ou se relido na fase adulta, porque o leitor mudou, cresceu, mas também o texto permite uma permanente recriação. O papel do leitor é ligar todos os fragmentos que constituem o romance, amadurecendo aquilo que lê; é ir criando um horizonte de possibilidades até formar uma significação. Esta é a última etapa do romance que se constrói com o autor, o texto e o leitor.

Vergílio Ferreira oferece um percurso a realizar com os seus protagonistas, mas cada leitor o fará consoante a sua leitura e cada um terá uma maneira distinta de o viver e chegar às suas conclusões. O protagonista vergiliano não consegue provar que a vida continua após a morte, nem dar respostas ao que sucede ao homem depois de morrer, mas consegue transmitir ao leitor a sua fé de que, após a morte, a vida continua de alguma forma. Assim, o autor propõe uma fé renovada, rompendo com o passado para o homem poder libertar-se e construir a sua verdadeira crença, através de uma igreja sem teto para poder abrir-se ao universo divino, com uma fé direta ao Céu. Em *Alegria Breve*, a igreja, em ruínas, mantém a mensagem da religiosidade transmitida pelos sinos que ainda se erguem, mas destrói a mensagem dita, a palavra de Deus proferida na missa, que já não se realiza, porque a igreja não tem teto. A única possibilidade é a de uma religião direta com o Céu. Mantém-se a fé sentida, mas anula-se a fé explicada, pois essa não existe, não é real. Há uma fé sentida e não mecanizada. Esta, muitas vezes, parece não fazer sentido, mas continua-se a professá-la por inércia, traduzindo-se numa completa falta de fé na vida.

Tudo afeta o “eu” do protagonista, tudo concorre para mudar um destino que tem um percurso e um desfecho moldáveis. Todas as decisões, quer se manifestem através da ação, quer pela passividade, seja o “eu” agente ou recetor, de tudo isso o corpo é manifestação de vida. Em Vergílio Ferreira, o início de uma vida surge no anúncio de uma gravidez, nos seus primeiros sinais e não exatamente com o nascimento. Todo o processo de gravidez já influencia o ser. É a partir do momento em que é pressentida a presença do novo “eu” que começa a existência. Portanto, é na sua relação com o outro, com os outros, que o ser é. É aí que se pode tentar definir a sua existência. Também o fim do ser é exatamente quando já não se estabelece relação com os outros, quando o ser desaparece da memória dos vivos, e não quando morre fisicamente. A vida nem sempre necessita de um corpo vivo e palpável, pois a vida pode ser apenas uma presença-ausente. Para o protagonista vergiliano, há a vida pós-nascimento e pré-morte, há o decorrer da existência, podendo haver ainda vida antes do nascer e depois do morrer. Daí, haver uma personagem morta que interage com a vida e se mistura no mundo dos mortais.

Em *Para Sempre*, o narrador dará vida a um morto que, neste caso, será o próprio narrador, o qual se imagina a chegar a uma casa onde viveu e que, ao momento está abandonada. Provavelmente, já não há ninguém da família vivo para habitá-la. O narrador morto relatará memórias de sua vida. Eis aqui a aceitação da morte, aquela que é necessária à alma para partir serenamente. Nada mais tem para aprender a não ser o silêncio da sua vida finda. Tem apenas que o assumir e aceitar com humildade. Deve manter-se calmo na posse final do seu destino que finalizará com a noite. O protagonista, em *Para Sempre*, tem de estar vivo para poder pensar-se morto, mas assume-se morto. É como se Vergílio Ferreira quisesse demonstrar que, para além de os seus protagonistas se interrogarem sobre o que há depois da morte, há ainda a sua vontade em acreditar que há vida após a morte. Fá-lo através deste protagonista que parece falar do lado de lá da vida. As suas características são tão terrenas que confundem o leitor quanto ao estado de quem narra, se está vivo ou morto. O registo é igual ao dos outros protagonistas que vão lembrando sempre. O que acontece é que, neste romance, também é recordado o seu velório e fazem-se referências ao tempo eterno e à vida do protagonista que findou. Poderá apenas ser o protagonista a projetar-se no futuro. Por isso, ele não tem tempo, pois passado, presente e futuro convivem de forma tão entrelaçada que quase não se distinguem, sendo o futuro narrado em pretérito.

Assim, consegue-se iludir o leitor que é uma alma, um espírito que narra. Por conseguinte, denota-se a ideia de que o tempo é realmente eterno, porque a alma continua a estar aqui para sempre, volta ao lugar onde viveu, mas já nada pode alterar o meio onde, um dia, habitou, daí o estado de abandono em que se encontra a casa.

Para Sempre é uma proposta de vida. Uma demonstração de fé na ressurreição após a morte, crença que faz parte da religião em que foi criado o protagonista. Neste romance, o protagonista vem finalmente afirmar a sua crença de que cumprimos a vida que nos é dada e após a qual ressuscitamos, ressurgimos já não de uma maneira palpável, visível, mas através de uma forma espiritual, invisível. Uma forma invisível que não abandona o que conheceu, mas continua com o que permaneceu vivo. Em *Para Sempre*, há o momento em que esse invisível que narra o seu velório permanece na casa, que um dia foi sua e que para sempre será. Uma alma que se reencontra, na mente, com outras almas que lhe foram próximas e que viveram com ele naquele lugar. Um reencontro relatado como uma memória, como se nada tivesse mudado e todos permanecessem iguais, nos mesmos sítios a fazer as mesmas coisas. A personagem apresenta-se desde o início, através do discurso, com um carácter inumano e divino, pois “para sempre” é impossível para o corpo que vive. Mais tarde, diz-se viver na eternidade. A palavra “silêncio” é repetida várias vezes durante todo o discurso, tal como a expressão “só” ou “estou só”. Tudo isto caracteriza a personagem morta. Há muitas outras expressões que afirmam que ele está no final da vida. Vinda finda.

Assume-se uma força maior do que o homem, que lhe dá vida e que lhe retira para crescer, ascender aos céus. Também a tarde arrefece como o corpo que morre e arrefece, lentamente, enquanto cai a tarde. O calor de um dia de verão como o de uma vida. O dia como o percurso de uma vida, como um ciclo. Depois de um dia, outros dias nascem; depois de podar um ramo nascem e crescem outros. Depois de uma vida nascem outras. A acidentalidade da vida, da natureza, de tudo o que está em movimento: o princípio que implica um fim, um fim que implica um princípio, um recomeço, um renascimento. A alma tem de assumir e aceitar a vida e a morte, o começo e o final, e o recomeçar, sempre o recomeçar. Como se o eu, “ramo suprimido”, morresse. Mas a vida continua. A presença do ser humano que existiu permanece após a morte. Essa é a resposta para a morte, a permanência daquilo que, um dia, foi num determinado lugar. O não desaparecer para sempre, mas o estar para sempre, pois esse

estar já não pode ser anulado. A presença da vida que permanece nas coisas que habitam uma casa.

Faz-se da morte o momento presente da ação do romance com um protagonista morto, a morrer ou que se dirige aos que já morreram, chegando mesmo a verbalizar um diálogo. Em *Até ao Fim*, todo o romance será ocupado por um desses diálogos. O morto não fala de um mundo que encontra depois da morte, mas, como se estivesse vivo, vai dialogando sobre peripécias de um quotidiano passado que se circunscrevem numa interrogação permanente de como chegou tudo ao ponto do momento presente. Preso ainda à vida? Tentando ficar em paz com o fim numa interrogação final? O autor parece descortinar que, talvez, haja algo depois da morte, mas sempre muito cauto, não extrapolando sobre o que não conhece, mas arriscando talvez que os mortos continuem presentes nos vivos e no mundo que habitaram. Assim sendo, parece dizer-se ao leitor que a vida continua após a morte.

O protagonista vergiliano diz rejeitar Deus, mas a sua presença é permanente. Nos ritos sociais do quotidiano, como do velório numa capela, a missa ou a romaria, encontrar-se a expressão da sociedade em que o protagonista vive, e que tenta negar através do discurso. O acreditar em si, talvez como a explicação e justificação da vida, parece tornar-se incompatível com o acreditar em Deus e na prática que isso lhe exige na sociedade em que vive. Afirma-se ateu, mas acredita. Como Ricoeur afirma, ser ateu é um modo novo de acreditar no que está para além do visível e palpável. É apenas deixar as religiões de lado, despojar-se das crenças religiosas, mas continuar a acreditar. É a possibilidade de se imaginar no que pode estar para lá da morte. O protagonista ficará entre um passado religioso dos pais, da aldeia onde foi criado, do seu país, que o influencia, e a rejeição dessa mesma religiosidade que começa a ser contestada. Como se nota em Flora (AAF), esposa, e em Sandra (PS), esposa também, ou na mãe em *Até ao Fim*. Uma mãe que deixa de ir à missa e faz um veemente protesto, enquanto o marido está na igreja. Diz que Deus não existe e explica isso mesmo ao filho (AAF). No entanto, a filha, Xana (PS e CS), apesar de ter sido criada sem qualquer religião, aproxima-se dessa religiosidade que ele interroga por sentir-se, inexplicavelmente, em paz numa igreja.

Preso na indefinição do divino, acaba por pôr o terço nas mãos da mulher morta; acaba por estar a velar o filho morto, numa capela; e acaba por sentir o inexplicável ao ouvir os cânticos da missa, interrogando-se, pois, em silêncio. O protagonista pensa sozinho, num silêncio profundo no momento presente da ação: durante e após um enterro no quintal da casa, onde fica a viver só, numa aldeia abandonada, com uma paisagem completamente nevada; durante um velório à noite, onde é a única pessoa presente, numa capela em Sintra, inserida na natureza; e durante o ato de escrita, na casa da aldeia, onde passa o tempo sozinho e escreve cartas à mulher já morta. No ato de morrer ou perante a morte de outrem, poderá haver sempre um propósito de reflexão. Quem fomos? Que esperar do futuro? Que fazer para melhorar? A falta de movimento exterior, o silêncio, pode conduzir ao movimento interior, o fluxo da consciência, o pensamento. Mas também o que é estático, a perda de movimento, pode assustar, perturba. O movimento natural da água, das ondas, da chuva, da neve, transmite-lhe paz. O movimento à volta de um “eu”, pode levar à inação do pensamento. Onde tudo é estático, surge quase inevitavelmente o pensar. O pensar a vida, porque a morte é sinónimo de fim. Que fazer até ao fim, até à morte? Existe o movimento dentro do ser humano, na sua mente, o pensar. A vida é movimento físico, mas também psicológico. Os romances mostram a vida psicológica, mental, dos protagonistas que falam de si próprios, que se interrogam nesse falar de si.

O “eu” interroga-se através das suas vivências, experiências em que se pensa numa permanente procura de perfeição que não encontra em si. Há um caminhar lento, num diálogo que parece inacabado, numa procura insistente do momento: Quem sou eu naquilo que estou a viver? O protagonista revê-se no silêncio, nas imagens da sua memória, nos retalhos do seu “eu” com os outros. O pai do protagonista é um ser passivo, que apenas permanece ao lado de sua mãe, abandona-a ou morre. Em *Até ao Fim*, morre num silêncio profundo, na dificuldade de falar, como se a palavra ficasse presa na garganta. Como se a sua morte começasse no silêncio, na palavra que não pode usar, na anulação da comunicação verbal com os outros. A mãe, longínqua, circunscrita a uma parede que a restringe, afirmando a sua certeza contra a parede, evidenciando uma oposição à postura do pai. Priva-se ela própria da palavra, de comunicar com os outros, evidenciando-se a distância pelo silêncio. Manifestando-se na impotência do seu caminhar para uma vida que não tem outra saída senão a morte, um fim, uma parede. O protagonista não gosta de falar, talvez porque não teve um exemplo de comunicação a

seguir, sentindo-se perdido neste campo. Na juventude, Oriana ouvia-o com atenção. Na fase adulta, Flora ignora e despreza o que ele diz. Agora, evita falar com Miguel, o filho. Depois, Clara terá a palavra exata para cada momento. O protagonista vai deixando de falar a pouco e pouco, durante a vida, para quase terminar em silêncio, a forma de comunicação preconizada, porque a palavra engana, mas os atos são visíveis, compreendem-se. O silêncio vai permitir-lhe ouvir o seu interior, a voz silenciosa da sua alma, a voz da terra, a voz do passado, a voz do silêncio. Esse é um marco importante do romance e da obra de Vergílio Ferreira. Nesta incomunicabilidade, torna-se-lhe exaustiva a incapacidade de relação com os outros, difícil a palavra, difícil a explicação, enigmático naquilo que tenta compreender e que nunca entenderá.

Em *Até ao Fim*, o protagonista relata episódios do seu passado, mas não fala da infância nem da adolescência, como se nada de relevante tivesse acontecido até à fase adulta. Da infância, recorda apenas a empregada, fazendo realçar o quanto se sentia protegido por ela. O conforto vinha-lhe unicamente dela e não dos pais. O pai e a mãe são referidos para enunciar a sua posição religiosa, para falar do seu curso e do seu futuro profissional. Fala das suas mortes. Mas nunca há uma vivência calorosa, nunca se vê uma relação afetiva. Cláudio vive no desejo de integração no seio da sua família, mas sem nunca o conseguir atingir, como sucede, aliás, sempre aos protagonistas vergilianos. Em *Alegria Breve*, o protagonista é considerado uma desgraça já antes da confirmação da gravidez em que é gerado. O pai é apenas mencionado, sem lhe dar importância como se, mais do que uma relação, houvesse a falta dela. As referências à mãe são mais, mas também breves, talvez numa forma de queixa ou denúncia da falta de relação para a qual ele vai procurar quem a substitua. A mãe alheia-se nas rezas, o que o faz sentir-se distanciado dela, tal como dessa religião incerta que interroga, e fá-lo procurar a proteção maternal na irmã. Em *Para Sempre*, o protagonista é uma criança criada pelas tias, em quem não encontra o carinho e a proteção maternal que substitua a mãe. As tias crentes aproximam-no de uma vida cristã que, mais uma vez, ele interroga. O protagonista sentir-se-á sempre órfão de um pai que abandona a família e de uma mãe para quem a ausência do pai parece mais importante do que viver para o filho. Ela enlouquece, é afastada dele e acaba por morrer, ficando o protagonista profundamente triste e a viver o luto para sempre.

A relação com a mãe revela-se sempre problemática, havendo uma tendência para substituir a mãe ausente por uma figura maternal, que nunca será suficiente. A relação com o pai parece quase ignorada, não sendo narrado nenhum episódio marcante. Os pais acabam sempre por morrer e por não serem figuras presentes na sua vida. A dificuldade em relacionar-se com os pais repetir-se-á com a mulher e com o filho, ficando, pois, isolado no mundo em que vive. Acaba por constatar, naturalmente, que vive só, tal como nasceu, e tal como morrerá. Na obra vergiliana, a vida é um percurso onde o protagonista caminha só. O que acompanha o “eu” é o seu outro “eu”, a sua consciência, a sua alma. O protagonista é um “eu” lírico, uma personagem masculina. É reflexivo e calado, perdendo-se no tempo do seu pensar. É passivo perante as contrariedades, quase roçando o fracasso. É submisso, mas vislumbrando uma autoridade que não consegue assumir. Triste e infeliz na sua procura, não tem admiração por nada daquilo que faz ou é. Vive à procura de si próprio, de quem é na verdade o seu “eu”.

Reflete, pois. Sempre na busca de uma luz que o ilumine, que clarifique o seu espírito na resposta à sua interrogação permanente. Nessa sua procura, a relação com o feminino é muito importante. Tenta encontrar na mulher uma comunhão, uma união do seu “eu” com outro “eu”, que quebre essa solidão profunda que sente. Numa comunicação de palavra insuficiente, é através do sentir que tenta alcançar essa união, ganhando o ato amoroso uma relevância especial na revelação do tipo de relação que tem com cada mulher. O protagonista apercebe-se que a relação é incompleta quando é apenas carnal, assim sucede com a prostituta, a empregada doméstica, a mulher com quem casa, mas não ama, nem ela o ama a ele, sendo mesmo impossível a conceção de um filho. No polo oposto, tem as relações não concretizadas, apenas idealizadas. A relação surge na sua mente, sendo uma mera invenção provocada por um fascínio do desconhecido, que o prende ao irreal do que podia ter sido. As relações também serão incompletas quando apenas sente um fascínio por uma mulher, que se entrega, mas nunca o faz por completo, pois não o ama. A entrega física da mulher, sem um amor verdadeiro não é suficiente, sentindo-se humilhado por uma mulher divina, impenetrável, de quem consegue apenas possuir o seu corpo. Mas chega a conceber um filho, talvez devido a essa entrega humilde do protagonista.

No final da obra de ficção vergiliana, vislumbra-se uma união de plenitude com o feminino. Surge uma união final serena e de comunhão, em *Até ao Fim*, e uma relação amorosa revivida em *Para Sempre*, e que se prolonga numa comunhão carnal e espiritual em *Cartas a Sandra*. É a única história que se conta em dois romances, revivendo-a o leitor de perspectivas diferentes, pois, pela primeira vez, surge uma personagem a narrar os acontecimentos e a dar a sua opinião numa apresentação inicial, que dá mais credibilidade ao que é contado. No último romance, através de uma estrutura diferente da narrativa, confunde-se ainda mais o leitor, surgindo a dúvida sobre o quanto de real ou imaginário há na relação de comunhão que sente com a mulher já morta. O protagonista fica preso ao início da relação, na juventude, à descoberta da sua mulher linda, numa entrega que vai mais além de um ato sexual, e que não consegue explicar. Sente uma força transcendente que os integra no cosmos durante o ato amoroso ou durante a audição de uma música, pois as mãos dadas, o toque dos corpos, o beijo, comunica, em silêncio, muito mais que qualquer palavra. É esta essência da mulher amada que recorda, imagina, reinventa e sente após a sua morte, sendo-lhe incompreensível uma morte na totalidade, pois sente que é só o corpo dela que não está. É esse estar que deseja ardentemente e o faz revivê-la, mesmo que na imaginação, porque apazigua a saudade do passado, o desespero de não a poder possuir, tocar.

Todo o romance é memória. A memória como reinvenção do real inexistente. Há um cruzamento do real, da ficção e do fantástico. Existe o passado do protagonista, que efetivamente aconteceu, mas que aparece agora, na memória, transfigurado, recriado, afastando-se do real de um modo verosímil ou inverosímil. Assim é a literatura, uma transfiguração, uma reinvenção, uma recriação do real, às vezes, verosímil e, outras, inverosímil. Os vazios deixados na narrativa vergiliana são completados pelo leitor que o aproximará mais do real ou do irreal. Em *Para Sempre*, fica nas mãos do leitor decidir se se trata de um protagonista que é a alma de um corpo sem vida, ou se é a alma ou a consciência de um “eu” que se sabe perto da morte. O romance abre-se a várias hipóteses e, dependendo daquela que o leitor considerar, também pode optar por classificá-lo como um romance com um mundo narrativo ficcional ou fantástico, verosímil ou inverosímil. Em *Até ao Fim*, cruza-se o mundo real e o ficcional. Uma personagem entrevista um escritor chamado V.F.. As iniciais de um nome que fica por dizer, mas que levam o leitor a concluir que poderá tratar-se do autor deste romance, visto a informação dada coincidir com o mundo real do mesmo. Mais uma vez, o leitor

depara-se com algo que tem de decifrar no romance: onde está o verdadeiro e onde o ficcional? O autor, através do parecer das personagens, vai encaminhando o leitor, numa tentativa de aproximação entre o protagonista e V.F., considerado por aquele, sobretudo, como um ser que sente, sofredor e pensativo; que não cessa a sua problematização, que é invadido por uma interrogação permanente. O protagonista detesta-o, principalmente, por aquilo que de semelhante há entre ambos. Apresentam dados muito semelhantes, têm em comum a “emoção fácil” e o “vício reflexivo”. Há ainda, nos romances vergilianos, um enumerar de características dos protagonistas que em muito se assemelham à biografia do escritor, Vergílio Ferreira. Onde o ficcional e a realidade?

O “eu” procura entender-se no mundo para a compreensão da vida. É através das relações, especialmente amorosas, que tenta chegar ao seu ser. As personagens femininas aparecem mais fortes que as masculinas. O protagonista parece ter admiração e fascínio por elas. O protagonista de *Até ao Fim*, aparentemente, quase teme a sua mãe, imbricada numa loucura que o afasta dela. No entanto, deixa o curso de direito e acaba por ser jornalista, como ela desejaria ser e preconizava para seu filho. Tudo aquilo que ela lhe diz parece ser seguido pelo protagonista como uma ordem. Submisso no seu cumprimento de ser homem. Com Flora, há um afastamento que ela veementemente lhe impõe pela sua altivez, pelo seu orgulho. Há o fascínio por um lugar ao lado dela, quer imperiosamente continuar a seu lado. Como num desejo de manter essa união para se sentir vivo, para não estar só, para se compreender através dos outros. Com o jornalismo, há as ideias dos outros ditas por ele, não sendo necessário a revelação do “eu”, a compreensão dá-se na relação “eu/tu”. Essa forma de compreensão das ideias dos outros. O jornalismo não o obriga a expressar ideias íntimas, próprias do “eu”, não lhe exige um diálogo “eu/eu”, porque o “tu” do jornalista preenche o seu ser, impedindo o aparecimento do seu “eu” verdadeiro. A vida existe na união que o protagonista tem com os outros. Os outros permitem-lhe a construção da sua imagem. À medida que vão morrendo os seus entes próximos, à medida que vai perdendo essas ligações, abre-se-lhe um espaço onde o protagonista poderá renascer. Desaparece aquilo que liga o protagonista a esses outros que vão deixando de existir, que vão morrendo, para dar lugar a um novo ser que se vai recriando. Não é no outro que se encontra a luz que clarifica o ser, mas no “eu” interior. É na alma que poderá encontrar a resposta para a sua interrogação.

Com a morte dos que com ele se relacionam, o protagonista vai ficando “oco”. O “eu” fica vazio e pronto para se preencher de si, daquilo que realmente é, pois já não é nada em ninguém. Desaparece o “eu/tu” e o “eu” procura-se em si. Já não é na sua relação com os outros, mas consigo mesmo. O vazio preencher-se-á de luz. Agora sozinho. O “eu” e o ir sendo. A narração do seu passado na tentativa de compreensão do que foi, o despojar-se de si, o esvaziamento da morte que os seus entes passados lhe proporcionam, o esvaziar-se do modo como era visto por eles, vai criar um espaço para uma luz que entra em si e que o clarifica sobre quem é na verdade. Ser apenas só, ser na sua relação “eu/eu”, com a sua consciência, a sua alma, sem ninguém. Recomeçar, sendo quem é verdadeiramente, viver a vida que surge, diferente, perante si. E com isso, a esperança, a paz de um início. Os mortos dormem. Agora pode renascer, e uma vida que se eterniza, ganha luz. A morte é um sono. Morrer é adormecer. Os mortos falam, ajustando ainda um diálogo inacabado. Haverá um acordar, depois, um renascimento, uma vida inteira para cumprir. Ao longo de todo o romance, o leitor é confrontado com esta dualidade vida/morte, uma morte que dá vida, que permite o diálogo ainda, embora o protagonista se esforce por fazer crer que não acredita em doutrinas. Os seres que morrem têm a vida cumprida e ele terá de cumprir a sua. O protagonista renasce para a manhã que se desenha no horizonte, para o novo dia.

A dor da partida dos entes queridos apazigua-se só passado muito tempo, após um turbilhão de memórias, que se revivem e se querem gastar. Surgem recordações, mesmo quando não deseja, e revive emoções num processo catártico. Há um palpitar constante de sentimentos e imagens, que quer esgotar para acabar com o sofrimento, o qual se arrasta num luto, que padece há muito tempo. Quer libertar-se do passado para alcançar uma pacificação e uma plenitude que anseia. Em *Alegria Breve*, o protagonista deposita a esperança no futuro, que preencherá o vazio do presente, com a chegada do novo dia e de um filho que não conhece. Mas este futuro nunca chega, sendo apenas vislumbrado. O presente é o momento em que o turbilhão do passado está a ser limpo. Enterra-se o passado, simbolizado com o enterro difícil da mulher e com a neve que cobre e arrasa tudo, para dar lugar ao novo. Em *Até ao Fim*, chega o novo com o amanhecer, a plenitude do futuro, sentida com Clara. A noite e o passado ficam para trás com a longa despedida no velório, numa vigília que representa um estar, até ao fim, com o filho, cumprindo o seu papel de pai. Pacifica-se por sentir que fez tudo o que pôde. Esvazia-se do passado, das relações fracassadas, de um casamento falhado, de um papel

de pai insuficiente, da dor de um filho drogado que sofre, para se preencher com a luz do nascer do dia, de um renascer iluminado. Um renascer onde deixa de se enleiar em pensamentos para procurar respostas e se entrega ao sentir junto a Clara.

Em *Para Sempre*, num entardecer em que a luz vai desaparecendo, lentamente, o fim do passado vem com o fim do dia, mas esse fim é apenas vislumbrado com uma noite que não chega a instalar-se definitivamente. Há que despojar-se do passado, do seu corpo, para aceitar a morte, que o projeta na eternidade. O futuro já não existe, tal como o passado que deixará de existir. Tudo se presentifica num tempo eterno. Em *Cartas a Sandra*, o luto deixa de ser a comoção de um momento único do presente, prolongando-se ao longo das estações em vários momentos, com um presente único em cada carta. Aceita a eternidade do ser e sente a presença da mulher amada. Esvazia-se de um passado real para se preencher de vida e de imaginação, que lhe permita reinventar uma relação de comunhão, abandonando o sentimento de dor e de solidão, e sentindo-se mais acompanhado que nunca na sua intimidade. A dor é apaziguada com a fé naqueles que morrem, acreditando que não partem totalmente, e sentindo a sua presença. Diviniza aqueles que foram mortais e que, ao serem despojados do corpo, permanecem eternos. Crê no milagre da vida, no mistério da fé através do amor, que vence a morte, na voz inaudível, mas sentida, num espaço visível aberto ao invisível, ao sem fim, ao eterno e ao divino.

Um homem que acredita nos arrepios, nas montanhas, no horizonte, nas constelações; que pensa que tem de haver algo mais para além do visível, daquilo que se pode explicar, mas nunca o vai saber enquanto estiver aqui em carne e osso. É uma questão de fé. O corpo envelhece, acaba. Mas a alma cansa-se e precisa de descansar, de dormir. E depois desse sono em paz, volta a iniciar-se um ciclo com esperança, renovado. Este é o princípio crente das lápides “Descansa em paz”, mas será um descanso eterno? Será uma forma de contradizer o fim do homem? E essa “eterna saudade”, será de quem parte para não mais voltar? Tantas interrogações surgem com este tema da vida. E qual a importância de saber se acaba tudo com a morte para responder à questão existencial de “Quem sou?”, “Quem estou?”, “Quem é este que me habita?”. Resta, pois, acreditar numa força da vida que supera o homem, que é inexplicável e que o atravessa inesperadamente. Talvez uma força divina que pertence a outro mundo que não o terreno. Será que a necessidade de saber se o “eu” continua é

para dizer que a parte inconsciente existe e não se conhece porque não se controla? O homem pode enleiar-se assim em interrogação atrás de interrogação, sem nunca chegar a qualquer conclusão. Porém, de que serve perder tanto tempo em algo que não se conhecerá nunca? Não será melhor viver a vida, agindo, tomando decisões livremente, mesmo que sem lógica, seguindo aquilo que a alma suplica dentro de cada indivíduo, desesperadamente? Enfim, cumprir a vida numa realização pessoal que leva à felicidade, mesmo quando passa por momentos difíceis e tristes. Há que largar os “porquês” porque nem sempre existem respostas. Há apenas que aceitar sem mais.

Após a leitura de cada romance de Vergílio Ferreira, o leitor pode interrogar-se, ele também, neste caso, sobre o porquê do romance, a lógica ou a intenção de escrever estes retalhos de memória, incapazes de contarem uma história ou de transmitirem um conhecimento, uma conclusão ou de dar uma laçada última onde, finalmente, tudo ganha sentido. Ora, a resposta a esta interrogação está no interior de cada leitor e no diálogo que este conseguiu manter com a obra, mesmo depois de terminar de a ler. É pela reflexão dos retalhos lidos e na tentativa de compreendê-los que o leitor terá de refletir sobre a sua própria existência para chegar a uma interpretação. Mas, afinal, porquê tanta reflexão? Para quê? O protagonista vergiliano parece passivo, inativo, parado. Talvez pareça que a vida passa por ele e que ele é um mero recetor passivo, mas por detrás dessa aparente tranquilidade, esconde-se alguém que quer ter uma participação ativa na sua própria vida, essa que lhe coube e cujo motivo ele tenta deslindar, o motivo de ter sido essa e não outra a sua vida.

É essencial compreender as razões que o conduzem num determinado caminho, quer seja pela sua ação, quer pela inação. Essa submissão, que demonstra perante a vida e que o assemelham a um ser fraco, incapaz de agir e de ser homem, é apenas o respeito que demonstra pela grandeza daquilo que não se conhece, mas que, intuitivamente, a personagem sabe que há para além da vida. É esta submissão que de alguma forma se compara à da Virgem perante Deus. É essa crença numa força divina que a arquipersonagem tem e demonstra ao longo da obra, apesar de poder, aparentemente, parecer atea. Essa interrogação permanente que não cessa e para a qual tenta encontrar um sentido, lembrando e relembando e revivendo o passado, é somente uma consequência da fé que sente e um sintoma da necessidade que tem em acreditar que nada é por acaso. Tudo na vida tem um sentido. No entanto, é pela reflexão da sua

existência que o protagonista tenta chegar à sua essência, à sua verdade, à sua ordem, que será apenas sua, pessoal.

Assim, sem um mapa para seguir com um ponto de partida e chegada, anda à deriva, tentando entender donde poderá ter vindo e para onde poderá ir, a sua origem e o seu destino, o que o trouxe e o que o levará. A única coisa que poderá, eventualmente, perceber é o que é nesta vida terrena, onde a sua alma possui esse corpo que lhe permite que viva, que fale, que observe, que oiça e que sinta. Contudo, as conclusões, a que chega o protagonista, não as transmitirá nunca. Terá de ser cada leitor a fazer as suas próprias conjecturas, e a concluir para si próprio. Na realidade, não importa a essência da personagem. O que é relevante, realmente, é o percurso que o leitor terá de fazer pela sua própria vida para poder retirar as suas próprias conclusões, as quais serão produto da sua existência e que o levarão à sua essência. Este é o processo de autognose do leitor que passará também por uma catarse de sentimentos, suscitados por uma série de vivências, que irá revivendo à medida que reflete sobre a personagem. Talvez, a repetição das situações, que vive o protagonista vergiliano de uma obra para outra, seja um bom indicador da essência da personagem, dos seus medos, das suas necessidades, da sua capacidade ou incapacidade de evoluir pela sua (in)compreensão da vida. Qualquer conclusão será sempre subjetiva e basear-se-á numa questão de fé, no acreditar no sentido da própria vida. Pois nada prova que as coisas acontecem por uma razão, mas também não se pode afirmar que aconteçam por acaso. Portanto, cada leitor é livre de ter a sua própria interpretação.

Deste modo, temos um protagonista que não sabe nunca muito bem por que é que as coisas acontecem, ou que, simplesmente, reserva a sua opinião para si próprio. Permite ao leitor que ele julgue os factos sempre impregnados da sua emoção, reservando-lhe uma opinião livre, uma leitura individual e uma interpretação ampla. Não quer ser ele a julgar nada do sucedido, pois sabe que não é detentor da verdade absoluta. O protagonista mostrará sempre essa ausência de pai e mãe; essa dificuldade na relação paternal como o reflexo da ausência de exemplo paternal, que não teve; essa distância de irmãos quando existem; esse sentir-se sozinho por mais acompanhado que possa estar; essa grande dificuldade com o feminino que parece sempre inalcançável e que tenta possuir e fazer parte dele no ato sexual; essa falta de um confidente; essa dificuldade em falar pairando sempre no pensar. A dificuldade em relacionar-se, desde a

infância, prolonga-se ao longo de toda a vida do protagonista e, mesmo quando tem um relacionamento amoroso, sentir-se-á só e triste. Reflete sempre sobre o percurso que o conduziu ao ponto onde se encontra, passando pelas mortes dos seus entes próximos que o deixam ainda mais só, mas com os quais sente uma ligação forte e inexplicável, desde sempre e para sempre.

CONCLUSIÓN

La novela de Vergilio Ferreira refleja las preocupaciones del siglo XX. Centrado en la problemática del ser, en el estar en el mundo de ese ser, para intentar encontrar el significado de su existencia, he aquí la interrogación constante del protagonista. Las creencias religiosas se ponen en duda. Todo se cuestiona: el ser, la vida, la muerte, la religión. La historia de las novelas es un contar psicológico. Es un narrar recuerdos y un hacer de reflexiones, en el pensamiento del protagonista, sobre a su propia vida. En ese desplegar, surge obviamente el otro en diferentes personajes, porque no se vive solo. Durante la vida, el ser humano se relaciona con los demás inevitablemente. Es sobretodo en esta relación “yo/tu” que el “yo” puede definirse en un diálogo donde el protagonista se coloca en relación “yo/yo”, al que el lector tiene acceso. La novela vergiliana permite una penetración profunda en la conciencia del personaje principal. Se traduce en la búsqueda del ser, de ese ser del protagonista, jamás satisfecho con el que encuentra, insatisfecho con el fruto de esa búsqueda, lo que llevará a la interrogación constante. Ofrece al lector la permanencia de un intento de comprensión de sí mismo a través del “yo” del protagonista. En esta búsqueda del “yo” del protagonista, surge un intento permanente de la búsqueda de sí mismo, que se multiplica en el recorrido de toda la novela, como a lo largo de toda la obra de Vergilio Ferreira. Esta búsqueda de lo que es el ser no cesa, es una constante. En cualquier novela del autor, hay la misma búsqueda, la misma interrogación sobre quién es su ser, que se va evidenciando cada vez más de forma existencial y lírica.

La obra trata el tema de la vida. Hay relatos del anuncio de inicio de una vida, narraciones de la concepción de un nuevo ser, reacciones en la recepción de un recién nacido, descripciones de las memorias de toda una vida, de las relaciones de un “yo” mantenidas con los otros, incluyendo la vivencia de la muerte. Aún hay la esperanza de una vida después de la muerte, que se alarga en un diálogo del “yo” consigo mismo. El “yo” narra experiencias de vida, sin dar razones o motivos para la selección de las mismas o para los acontecimientos. El protagonista procura dar sentido a la vida, interrogándose sobre su “yo”, que acaba percibiendo que es parte de un todo, un yo que es parte de un cosmos, de una familia, de una relación, de un cuerpo, que con su

esencia, alma o conciencia, forma su totalidad. Nada será un acaso, pero hay que aceptar simplemente todo aquello que va sucediendo para que la vida se cumpla, sin buscar razones que justifiquen todo. Tendrá que confiar en su sentir, porque la vida es un milagro. Es necesario una fe absoluta. El protagonista se divide entre aquello que siente y el ir racionalizando todo eso; se divide entre el creer en algo y la procura de razones que expliquen lo que siente. Al no encontrar razones para el milagro de la vida, nunca se admitirá creyente abiertamente, pues eso sería una insensatez.

La experiencia de la muerte será algo que el protagonista intentará solucionar durante toda la obra. Siempre le será difícil aceptar la muerte de aquellas personas con quien mantiene una relación más cercana. Existe una incompreensión del hecho de no poder ver o estar jamás con ese alguien. Llega a haber un rechazo por un cuerpo, que deja de tener vida, que lleve el “yo” que le habitó. El protagonista siente la necesidad de saber que no todo de ese ser que muere parte con él. Su sufrimiento ante la pérdida física de un ser querido, le hace aislarse y, en soledad, piensa, medita, recuerda a ese ser que partió. Intenta superar el dolor del luto que vive gastando toda la memoria que guarda o inventando ese ser con quien revive en su mente. El protagonista se queda siempre con la sensación de haber quedado algo que decir, para solucionar, para aclarar, creando un final para ese diálogo inacabado, que se prolongará hasta apaciguarse. Va solucionando su luto en un pensar que se cansa, y que da lugar al sentir inexplicable. Deja de procurar insistentemente razones que contesten a sus porqués, y va comprendiendo que en la vida no todo tiene explicación. Hay solo que aceptar humildemente el milagro de la vida y el milagro de la fe, que al ser milagros se vuelven inexplicables y solo se pueden sentir.

La existencia, la vida, ¿finita? ¿O infinita? Eso será un enigma hasta el final, hasta la muerte, permaneciendo *Para Siempre* la eterna interrogación: “¿Quién soy?”. A lo largo de las novelas, el autor trata permanentemente lo visible y lo invisible en la corriente de su conciencia. Este invisible que intenta encontrar, que quiere volverse palpable, descifrar a través de lo visible, de todo su recorrido por la escritura. La novela vuelve visible lo invisible. Pero no siempre la expresión del pensamiento en palabras, el acto enunciativo, es una acción fácil. El pensamiento es transmitido en un discurso que se enuncia lo más fielmente posible, con oscilaciones que transcurren en el movimiento permanente de un pensar que se enmaraña en su celeridad, en su rapidez como surge en

el plano de la conciencia, en ese anacronismo, en una repetición insistente, en una confusión enunciativa que se relata en ese enmarañado de (ir)realidad. A través de la literatura, se puede constatar y analizar el ser pensante, diseccionarlo, retirar de ahí las múltiples posibilidades que una vida ofrece. Los recuerdos del pensamiento son la mimesis de la vida, la irrealidad de lo real, la representación constante de una vida que la mente recrea. Sin embargo, el “yo” protagoniza la cuestión primordial en un discurso objetivo donde el “yo” se distancia, se va distanciando a medida que la enuncia.

El vivir agobiado con la muerte, con un fin para el cual no encuentra explicación sumerge el ser humano en la angustia. Aunque sobre ella pueda ir reflexionando en un ajuste permanente de una vida que se quiere viva y no muerta, es en el vivir cotidiano que el hombre descubre la verdad de su ser. El “yo” de la novela no se conforma con la nada después de la muerte, llevándonos por eso a creer en una existencia llena de fe y esperanza. La nada, el fin, el hombre en su condición finita, la nada después de la muerte no se adecuan a la realidad de la vida. ¿Cómo su nulidad? El protagonista rechaza que sea solo la muerte el fin, pensar la vida, pensar la muerte, pero ¿cómo puede ser posible el final de una vida ser la muerte? Y, sin embargo, es un dato seguro que tiene. El protagonista tiene ansia por el significado de la vida, ¿una vida qué es? ¿Y cómo puede terminar con la muerte? Al no encontrar respuestas, al no tener certezas, la muerte se le convierte en su sombra constante, es la única certeza que tiene. La muerte es un tema recurrente en la obra de Vergilio Ferreira, pero aquí es indisoluble de la vida. Hay una búsqueda permanente, en Vergilio Ferreira, de aquello que es el vivir y, teniendo en cuenta que la muerte es su fin inevitable, se interroga constantemente “¿Por qué vivimos, si un día tenemos que morir?”.

Vergilio Ferreira defiende una idea viva de la vida. Lo hace a través de una escritura obsesiva en las novelas; de una escritura vaga, dispersa, repetitiva, suelta, que versa sobre los sentimientos y los pensamientos del pasado, que se cruzan en la memoria de un protagonista lírico, que se va reflejando en el papel. El autor no trata la muerte, no es la muerte que le entorpece, sino la existencia del ser humano: la vida. En cada novela hay un protagonista que reflexiona sobre su existencia; un protagonista que tiene fe; un protagonista que nos va demostrando que la vida es mucho más que aquello que se puede ver; mucho más que una existencia cotidiana que tiene la muerte como fin.

La muerte es solo un pretexto para explicar que la vida va mucho más allá de la fatalidad de la muerte.

Aunque inicialmente el lector, de un modo inmediato, crea que se trata de una novela centrada en la problemática de la muerte, la novela vergiliana es una propuesta de vida, de eternidad. Se enuncia aquello que se conoce. Y, sin embargo, nadie ignora que la sombra de esta es la muerte, por lo que puede afirmarse que la fascinación del misterio de la vida, de la búsqueda de la verdad del ser, lleva al hombre a integrar la muerte en su reflexión sobre la vida. La vida y la muerte son dos polos de la existencia, uno no existe sin el otro. Por eso, para Vergilio Ferreira, inevitablemente se habla de la muerte a propósito de la vida. La muerte es lo que no se conoce, tal como Dios; y la vida es lo que se conoce, es la existencia que se describe, que el protagonista recuenta. El fin de la vida es el misterio de la misma, es el enigma que el protagonista no comprende. Va relatando varias muertes, tal vez en un intento de deslindar la propia vida. Para el protagonista, el alma no muere. Los muertos duermen y hablan. El alma alarga la vida.

El protagonista ve la vida como un paso, una etapa que se cumple a través de un cuerpo que el alma del ser posee para realizar su destino. Un cuerpo que enseña las marcas del tiempo, en un recuento decreciente a partir de la fase adulta. En la vejez, ese cuerpo cansado va perdiendo cada vez más la iniciativa; va anulando la acción; se va despegando del mundo, a través de un alma que ya solamente tiene la mirada puesta en el horizonte, en el cielo, en las estrellas, en las constelaciones, simbolizando la esperanza en lo inexplicable de un futuro posterior a la muerte; o una mirada en el vacío, que representa un vaciarse de ideas, interrogaciones, vivencias que viven en el pasado. En el cumplimiento de la vida hay un agotar todo, un gastar todo, para una aceptación final de la muerte, en humildad. Cree que después de la muerte, así como antes del nacimiento del cuerpo, el alma ya tendría que existir, habiéndole sido legada una misión, un destino que cumplir. Asimismo, lo inexplicable de la vida se justifica con la existencia divina del alma del hombre. Ese inexplicable es constantemente interrogado, pero así como una pregunta retórica no busca una respuesta, pues es como si ya la tuviera, siendo esa su forma de poner el lector reflexionando con él, llevándole con él en esa misma conclusión.

Y como la verdad es indecible, él nunca la dice concretamente. De este modo, surgen situaciones en que el protagonista siente una fuerza inexplicable: lo divino. Se considera al protagonista como un hombre creyente; un hombre que cree en la vida; un hombre de fe; un hombre que cuestiona la religión donde fue creado y la abandona. Cree en un dios, pero no en las explicaciones que la religión le ofrece, pues le parecen demasiado cerradas, manipuladas y explicativas, cuando el divino es invisible. Solamente cada hombre, a su manera, lo podrá sentir dentro de sí. Por este motivo, sus novelas están repletas de preguntas sin respuestas, porque está en cada hombre buscar en él la verdad.

El lector va siendo permeable al interior del protagonista, en una lectura que interactúa con ese “yo”, que se va desarrollando a lo largo de la obra. Solo se depara con un punto de vista verdadero y personal que el protagonista consigue transmitirle. Ese interior del protagonista entra en la mente del lector, se desenvuelve en su pensamiento, penetra en su conciencia hasta que el lector llega a la esencia del alma del personaje. La información que le es enseñada es subjetiva y es en esta subjetividad que va conociendo el protagonista, que se desnuda en el reordenar de todos los fragmentos por él vividos, sea en el acto del habla, sea en el desarrollar la imaginación, sea en la interrogación permanente de quien busca insistentemente. Estos fragmentos juntos y reorganizados llevan a una posible definición del “yo” de un protagonista que piensa, pero no encaminan el lector a un clímax o para el desenlace de una acción. Permiten una reflexión profunda a través de un diálogo íntimo con la novela.

Este diálogo dependerá de las experiencias que puedan surgir en el íntimo de cada lector. Al intentar comprender el texto, el “yo” del lector es obligado a intentar desvendar el “yo” del protagonista, en una confrontación de identidades. Es en esta interpretación, en este intento de comprensión que puede surgir un diálogo del lector con su propio “yo”. Consciente o inconscientemente, se hace una comparación entre el “yo” protagonista y el “yo” lector, un cruce de mundos, de la ficción y la realidad en la búsqueda de la verdad del ser. Asimismo, la novela permite al lector una experiencia profunda que se desdobra en una diversidad de situaciones donde el protagonista reflexiona y se interroga sobre el ser, sobre la vida, sobre la muerte, posibilitando al lector ese mismo reflexionar e interrogarse sobre problemáticas comunes, transportándolas aún para el universo personal del lector. Un diálogo meditado entre el

“yo” del lector y el “yo” del protagonista, en esa mirada íntima de cada uno. La mirada del protagonista para un horizonte invitando a ser seguido, como a cada una de sus experiencias personales, como si en una propuesta de unidad, con su punto de vista único. El horizonte que se vislumbra, el mar, la montaña y el cielo. La vida entera lista para recomenzar, el sentir del alma y su misterio, su mirada que se ilumina en un horizonte que se abre a la plena realización del ser.

La cuestión primordial en la novela obliga a una atención permanente en la búsqueda de un sentido. No existe el desenlace esperado, no existe el narrar de una historia con principio, medio y fin. La cuestión primordial encamina al lector a un campo de interrogaciones: ¿Por qué? ¿Para qué? El lector se interroga sobre el tema de la obra – la vida – en la búsqueda de respuestas que tranquilicen su incompreensión de la novela. No encuentra una respuesta. Una respuesta única. Una respuesta correcta. Hay un interrogar permanente sobre la existencia que se va realizando en esa búsqueda, porque la existencia del ser es del ámbito de lo incierto. En consecuencia, la novela permitirá innumerables posibilidades de interpretación. Cada lector encontrará múltiples posibilidades, cada momento proporciona un sinfín de situaciones que se desdobra en varios planos. La interpretación dada a una novela de Vergilio Ferreira será diferente si leída en la adolescencia o si releída en la fase adulta, porque el lector ha cambiado, ha crecido, pero también el texto permite una permanente recreación. El papel del lector es relacionar todos los fragmentos que constituyen la novela, madurando aquello que lee; es ir creando un horizonte de posibilidades hasta formar una significación. Esta es la última etapa de la novela que se construye con el autor, el texto y el lector.

Vergilio Ferreira proporciona un itinerario para realizar con sus protagonistas, pero cada lector lo hará según su lectura y cada uno tendrá una forma distinta de vivirlo y llegar a sus conclusiones. El protagonista vergiliano no consigue probar que la vida sigue después de la muerte, ni dar respuestas a lo que ocurre al hombre después de morir, pero consigue transmitir al lector su fe de que después de la muerte la vida sigue de alguna forma. De este modo, el autor propone una fe renovada, rompiendo con el pasado para que el hombre pueda liberarse y construir su verdadera creencia, a través de una iglesia sin techo para poder abrirse al universo divino, con una fe directa al Cielo. En *Alegria Breve*, la iglesia en ruinas mantiene el mensaje de la religiosidad transmitida por las campanas que aún se yerguen, pero destruye el mensaje dicho, la

palabra de Dios proferida en misa, que ya no se realiza porque la iglesia no tiene techo. La única posibilidad es la de una religión directa con el Cielo. Se mantiene la fe sentida, pero se anula la fe explicada, pues esa no existe, no es real. Hay una fe sentida y no mecanizada. Esta muchas veces parece no tener sentido, pero se sigue profesando por inercia, traduciéndose en una completa falta de fe en la vida.

Todo afecta el “yo” del protagonista, todo cuenta para cambiar un destino que tiene un recorrido y un desenlace moldeables. Todas las decisiones, o bien se manifiesten a través de la acción, o bien por la pasividad, ya sea el “yo” agente o receptor, de todo eso el cuerpo es manifestación de la vida. En Vergilio Ferreira, el inicio de una vida surge en el anuncio de un embarazo, en sus primeras señales y no exactamente con el nacimiento. Todo el proceso de embarazo ya influye al ser. Es a partir del momento en que es presentada la presencia del nuevo “yo” que empieza la existencia. Por lo tanto, es en su relación con el otro, con los otros, que el ser es. Es ahí donde se puede intentar definir su existencia. También el fin del ser es exactamente cuando ya no se establece relación con los demás, cuando el ser desaparece de la memoria de los vivos, y no cuando muere físicamente. La vida no siempre necesita un cuerpo vivo y palpable, pues la vida puede ser solamente una presencia-ausente. Para el protagonista vergiliano, hay una vida posnacimiento y premuerte, hay un transcurrir de la existencia, pudiendo haber aún vida antes del nacer y después del morir. Por esa razón, hay un personaje muerto que interactúa con la vida y se mezcla en el mundo de los mortales.

En *Para Sempre*, el narrador dará vida a un muerto que en este caso será el mismo narrador, quien se imagina llegando a una casa donde ha vivido y que está abandonada en ese momento. Probablemente ya no hay nadie vivo de la familia para habitarla. El narrador muerto irá relatar memorias de su vida. He aquí la aceptación de la muerte, aquella que es necesaria al alma para marcharse serenamente. Nada más tiene para aprender, excepto el silencio de su vida terminada. Únicamente tiene que asumirlo y aceptar con humildad. Debe mantenerse tranquilo en la posesión final de su destino que finalizará con la noche. El protagonista en *Para Sempre* tiene que estar vivo para poder pensarse muerto, pero se asume muerto. Es como si Vergilio Ferreira quisiera demostrar que además de que sus protagonistas se interroguen sobre lo que hay después de la muerte, existe también su voluntad en creer que hay vida después de la muerte. Lo

hace a través de este protagonista que parece hablar del lado del más allá de la vida. Sus características son tan terrenales que confunden al lector en cuanto al estado de quien narra, si está vivo o muerto. El registro es igual que los demás protagonistas que van recordando siempre. Lo que sucede es que en esta novela también es recordado su velatorio, y se hacen referencias al tiempo eterno y a la vida del protagonista que terminó. Podrá ser solamente el protagonista proyectándose en el futuro. Por eso, él no tiene tiempo, pues pasado, presente y futuro conviven de una forma tan enlazada que casi no se distinguen, siendo el futuro narrado en pretérito. De ese modo, se consigue iludir al lector que es un alma, un espíritu que narra. Por consiguiente, se denota la idea de que el tiempo es realmente eterno, porque el alma sigue estando aquí *Para Sempre*, volver al lugar donde ha vivido, pero ya nada puede alterar el medio donde un día habitó, por eso el estado de abandono en que se encuentra la casa.

Para Sempre es una propuesta de vida. Una demostración de fe en la resurrección después de la muerte, creencia de la religión en que creció el protagonista. En esta novela, el protagonista viene finalmente a afirmar su creencia de que cumplimos la vida que nos es dada y después de la cual resucitamos, resurgimos ya no de una manera palpable, visible, sino a través de una forma espiritual, invisible. Una forma invisible que no abandona lo que ha conocido, pero sigue con lo que ha permanecido vivo. En *Para Sempre*, hay el momento en que ese invisible que narra su velatorio permanece en la casa que un día fue suya y que *Para Sempre* será. Un alma que se reencuentra, en la mente, con otras almas que le fueron cercanas y que vivieron con él en aquel lugar. Un reencuentro relatado como una memoria, como si nada hubiese cambiado y todos permanecieran iguales, en los mismos sitios haciendo las mismas cosas. El personaje se presenta desde el inicio, a través del discurso, con un carácter inhumano y divino, pues “*Para Sempre*” es imposible para el cuerpo que vive. Más adelante, se dice vivir en la eternidad. La palabra “silencio” es repetida varias veces durante todo el discurso, así como la expresión “solo” o “estoy solo”. Todo esto caracteriza el personaje muerto. Hay muchas otras expresiones que afirman que él está en el final de la vida. Vida finalizada.

Se asume una fuerza más grande que el hombre, que le da vida y que se la retira para crecer, ascender a los cielos. También la tarde se enfría como el cuerpo, que muere y se enfría lentamente mientras cae la tarde. El calor de un día de verano como el de una

vida. El día como el recorrido de una vida, como un ciclo. Después de un día, otros días nacen; después de podar un ramo nacen y crecen otros. Después de una vida nacen otras. La accidentalidad de la vida, de la naturaleza, de todo lo que está en movimiento: el principio que implica un fin, un fin que implica un principio, un reinicio, un renacimiento. El alma tiene que asumir y aceptar la vida y la muerte, el inicio y el final, y el reiniciar, siempre el reiniciar. Como si el yo, “ramo suprimido”, muriera. Pero la vida sigue. La presencia del ser humano que ha existido permanece después de la muerte. Esa es la respuesta para la muerte, la permanencia de aquello que un día fue en un determinado lugar. El no desaparecer *Para Sempre*, pero el estar *Para Sempre*, pues ese estar ya no puede ser anulado. La presencia de la vida que permanece en las cosas que habitan una casa.

Se hace de la muerte el momento presente de la acción de la novela con un protagonista muerto, muriéndose o que se dirige a los que ya murieron, llegando incluso a verbalizar un diálogo. En *Até ao Fim*, toda la novela será ocupada por uno de esos diálogos. El muerto no habla de un mundo que encuentra después de la muerte, pero como si estuviese vivo va dialogando sobre peripecias de un cotidiano pasado que se circunscriben en una interrogación permanente de cómo llegó todo al punto del momento presente. ¿Preso aún de la vida? ¿Intentando quedar en paz con el fin en una interrogación final? El autor parece descortinar que quizás haya algo después de la muerte, pero muy cauto siempre, no extrapolando sobre lo que no conoce, pero arriesgando tal vez que los muertos sigan presentes en los vivos y en el mundo que han habitado. Por lo que parece decirse al lector que la vida siga después de la muerte.

El protagonista vergiliano dice rechazar a Dios, pero su presencia es permanente. En los ritos sociales del cotidiano, como del velatorio en una capilla, la misa o la romería, se encuentra la expresión de la sociedad en que el protagonista vive, y que intenta negar a través del discurso. El creer en sí, tal vez como la explicación y justificación de la vida, parece volverse incompatible con el creer en Dios y en la práctica que eso le exige en la sociedad en que vive. Se afirma ateo, pero cree. Como afirma Ricoeur, ser ateo es un modo nuevo de creer en lo que está más allá de lo visible y palpable. Es solo dejar de lado las religiones, despojarse de las creencias religiosas, pero seguir creyendo. Es la posibilidad de imaginarse en lo que puede estar más allá de la muerte. El protagonista se quedará entre un pasado religioso de los padres, del pueblo

donde creció, de su país, que le influye, y el rechazo de esa misma religiosidad que empieza a ser contestada. Como se nota en Flora (AAF), esposa, y en Sandra (PS), esposa también, o en la madre en *Até ao Fim*. Una madre que deja de ir a misa y hace un protesto vehemente, mientras el marido está en la iglesia. Dice que Dios no existe y le explica justo eso al hijo (AAF). Sin embargo, la hija, Xana (PS e CS), a pesar de haber crecido sin ninguna religión, se acerca a esa religiosidad que él interroga por sentirse inexplicablemente en paz en una iglesia.

Preso en la indefinición de lo divino, acaba poniendo el rosario en las manos de la mujer muerta; acaba velando al hijo muerto, en una capilla; y acaba sintiendo lo inexplicable al escuchar los cánticos de la misa, interrogándose pues en silencio. El protagonista piensa solo, en un silencio profundo en el momento presente de la acción: durante y después de un entierro en el jardín de la casa donde se queda a vivir solo en una aldea abandonada, con un paisaje completamente nevado; durante un velatorio por la noche donde es el único presente, en una capilla en Sintra ubicada en medio de la naturaleza; y durante el acto de escritura, en la casa del pueblo donde pasa el tiempo solo y escribe cartas a su mujer ya muerta. En el acto de morirse o ante la muerte de alguien, podrá haber siempre un propósito de reflexión. ¿Quién fuimos? ¿Qué esperar del futuro? ¿Qué hacer para mejorar? La falta de movimiento exterior, el silencio, puede conducir al movimiento interior, el flujo de la conciencia, el pensamiento. Pero también el que es estático, la pérdida de movimiento, puede asustar, perturbar. El movimiento natural del agua, de las olas, de la lluvia, de la nieve, le transmite paz. El movimiento alrededor de un “yo” puede llevar a la inacción del pensamiento. Donde todo es estático, surge casi inevitablemente el pensar. El pensar la vida porque la muerte es sinónimo de fin. ¿Qué hacer hasta el fin, hasta la muerte? Existe el movimiento dentro del ser humano, en su mente, el pensar. La vida es movimiento físico pero también psicológico. Las novelas enseñan la vida psicológica, mental, de los protagonistas que hablan de sí mismos, que se interrogan en ese hablar de sí.

El “yo” se interroga a través de sus vivencias, experiencias en que se piensa en una permanente búsqueda de perfección que no encuentra en él. Hay un caminar lento, en un diálogo que parece inacabado, en una búsqueda insistente del momento: ¿Quién soy yo en eso que estoy viviendo? El protagonista se vuelve a ver en el silencio, en las imágenes de su memoria, en los retales de su “yo” con los demás. El padre del

protagonista es un ser pasivo, que solamente permanece al lado de su madre, la abandona o muere. En *Até ao Fim*, muere en el silencio profundo, en la dificultad de hablar, como si la palabra se quedara presa en la garganta. Como si su muerte empezara en el silencio, en la palabra que no puede usar, en la anulación de la comunicación verbal con los demás. La madre, lejana, circunscrita a una pared que la restringe, afirmando su certeza contra la pared, evidenciando una oposición a la postura del padre. Se priva ella misma de la palabra, de comunicarse con los demás, evidenciándose la distancia por el silencio. Manifestándose en la impotencia de su caminar para una vida que no tiene otra salida más que la muerte, un fin, una pared. Al protagonista no le gusta hablar, tal vez porque no tuvo un ejemplo de comunicación que seguir sintiéndose perdido en este campo. En la juventud, Oriana le escuchaba con atención. En la fase adulta, Flora ignora y desprecia lo que él dice. Ahora, evita hablar con Miguel, el hijo. Después, Clara tendrá la palabra exacta para cada momento. El protagonista va dejando de hablar poco a poco durante la vida para casi terminar en silencio, la forma de comunicación preconizada, porque la palabra engaña pero los actos son visibles, se comprenden. El silencio le va a permitir escuchar su interior, la voz silenciosa de su alma, la voz de la tierra, la voz del pasado, la voz del silencio. Ese es un marco importante de la novela y de la obra de Vergílio Ferreira. En esta incomunicabilidad, se le vuelve exhaustiva la incapacidad de la relación con los demás, difícil la palabra, difícil la explicación, enigmático en eso que intenta comprender y que nunca entenderá.

En *Até ao Fim*, el protagonista relata episodios de su pasado, pero no habla de la infancia o la adolescencia, como si nada relevante hubiera sucedido hasta la edad adulta. De la infancia, recuerda a solo la sirvienta, haciendo resaltar cómo se sentía protegida por él. El apoyo y consuelo le venía solo de ella y no de los padres. El padre y la madre se refieren para enunciar su postura religiosa, para hablar sobre su carrera y su futuro profesional. Hablar de sus muertes. Pero nunca es una experiencia acogedora, nunca se ve una relación afectiva. Claudio vive en el deseo de integración en el seno familiar, pero no lo consigue nunca, como ocurre, además, siempre a los protagonistas vergilianos. En *Alegria Breve*, el protagonista se considera una desgracia incluso antes de la confirmación del embarazo en que es concebido. El padre se menciona solamente, sin darle importancia como si más que una relación, hubiese falta de ella. Hay más referencias a la madre, pero también breves, tal vez una forma de queja o denuncia de la falta de relación para lo que va a estar buscando una sustituta. La madre se enajena en la

oración, lo que le hace sentirse distanciado de ella, como de esta religión incierta que interroga y le hace buscar la protección materna en la hermana. En *Para Siempre*, el protagonista es un niño criado por las tías, en quien no encuentra el afecto y la protección materna para reemplazar a su madre. Las tías creyentes le acercan a una vida cristiana que, una vez más, él interroga. El protagonista siempre se sentirá huérfano de un padre que abandona a su familia y de una madre para quien la ausencia del padre parece más importante que vivir para el hijo. Ella se vuelve loca, es apartada de él y acaba muriéndose, dejando el protagonista profundamente triste y viviendo el luto *Para Siempre*.

La relación con su madre resulta siempre problemática, y hay una tendencia a sustituir a la madre ausente por una figura materna, que nunca será suficiente. La relación con el padre parece casi ignorada, no llegando a narrarse ningún episodio significativo. Los padres siempre acaban muriendo y no son figuras presentes en su vida. La dificultad en relacionarse con sus padres se repetirá con la esposa y el hijo, quedándose pues aislado del mundo en que vive. Acaba constatando, naturalmente, que vive solo, como nació y como morirá. En la obra vergiliana la vida es una ruta donde el protagonista camina solo. El que acompaña el "yo" es su otro "yo", su conciencia, su alma. El protagonista es un yo lírico, un personaje masculino. Es reflexivo y callado, perdido en el tiempo de su pensamiento. Es pasivo frente a las contrariedades, casi rozando el fracaso. Es sumiso, pero vislumbrando una autoridad que no es capaz de asumir. Triste y desgraciado en su búsqueda, no tiene admiración por nada de lo que hace o es. Vive en busca de sí mismo, de quién es en verdad su "yo".

Reflexiona, pues. Siempre en busca de una luz que le ilumine, que aclare su espíritu en respuesta a su interrogación permanente. En su búsqueda, es muy importante la relación con lo femenino. Trata de encontrar en la mujer una comunión, una unión de su "yo" con otro "yo", que rompa esta profunda soledad que siente. En una comunicación de palabra insuficiente, es a través del sentir que intenta lograr esta unión, ganando el acto amoroso una relevancia especial en la revelación de la clase de relación que tiene con cada mujer. El protagonista se da cuenta de que la relación es incompleta cuando es solo carnal, así como con la prostituta, la sirvienta, la mujer con quien se casa, pero no ama ni ella lo ama e llegando incluso a ser imposible la concepción de un niño. En el polo opuesto, tiene las relaciones no vividas, solo idealizadas. La relación

surge en su mente, siendo un mero invento causado por una fascinación de lo desconocido, que lo engancha a lo irreal de lo que podría haber sido. Las relaciones también serán incompletas cuando solo siente una fascinación por una mujer que se entrega, pero nunca lo completa, porque no le quiere. La entrega física de la mujer, sin un verdadero amor no es suficiente, sintiéndose humillado por una mujer divina, impenetrable, de quien sólo puede poseer su cuerpo. Pero acaba concibiendo un hijo, quizás debido a esta humilde entrega del protagonista.

Al final de la obra de ficción vergiliana, se vislumbra una unión de la plenitud con lo femenino. Surge una unión final serena y de comunión en *Até ao Fim*, y una relación romántica revivida en *Para Sempre* y que se extiende en una comunión carnal y espiritual en *Cartas a Sandra*. Es la única historia que se cuenta en dos novelas, reviviéndola el lector de diferentes perspectivas, ya que, por primera vez, hay un personaje que narra los acontecimientos y da su opinión en una presentación inicial, que da más credibilidad a lo que se cuenta. En la última novela, a través de una estructura diferente de la narración, se confunde al lector aún más, surgiendo la duda sobre cuánto de realidad o imaginario hay en la relación de comunión que siente con la mujer ya muerta. El protagonista se queda enganchado al principio de la relación, en su juventud, al descubrimiento de su bella esposa, en una entrega que va más allá de un acto sexual y no puede explicar. Siente una fuerza trascendente que les integra en el cosmos durante el acto amoroso o la audición de una canción, pues las manos entrelazadas, el toque de los cuerpos, el beso, comunican en silencio, mucho más que cualquier palabra. Es esta esencia de la mujer amada la que recuerda, imagina, reinventa y siente después de su muerte, les es incomprensible una muerte en la totalidad, porque siente que es solo su cuerpo que no está. Es ese estar lo que desea con pasión y hace revivirla, aunque en la imaginación, porque apacigua la añoranza por el pasado, la desesperación de no poder poseerla, tocarla.

Toda la novela es memoria. Memoria como reinención de lo real inexistente. Hay un cruce de realidad, ficción y lo fantástico. Existe el pasado del protagonista, que efectivamente sucedió, pero que ahora aparece, en la memoria, transfigurado, recreado, apartándose de la realidad de una manera verosímil o inverosímil. Así es la literatura, una transfiguración, una reinención, una recreación de lo real, a veces verosímil y otras veces inverosímil. Las lagunas en la narrativa vergiliana son suplidas por el lector que la

acercará más a lo real o irreal. En *Para Sempre*, está en manos del lector decidir si es un protagonista que es el alma de un cuerpo sin vida, o si es el alma o la conciencia de un "yo" que se sabe cerca de la muerte. La novela abre varias hipótesis y, dependiendo de la que el lector considere, también puede optar por clasificarla como una novela con un mundo narrativo ficticio o fantástico, verosímil o inverosímil. En *Até ao Fim*, se cruzan el mundo real y el ficticio. Un personaje entrevista un escritor llamado V.F.. Las iniciales de un nombre que está por decir, pero que llevan al lector a la conclusión de que podría ser el autor de esta novela, dado que la información coincide con el mundo real del mismo. Una vez más, el lector se enfrenta con algo que tiene que descifrar en la novela: ¿Dónde está lo real y dónde la ficción? El autor, a través de la opinión de los personajes, va encaminando al lector en un intento de acercamiento entre el protagonista y V.F., considerado por él, sobre todo, como un ser que siente, doliente y pensativo; que no cesa su cuestionamiento, que es invadido por una interrogación permanente. El protagonista le odia, principalmente, por lo que hay de similar entre ambos. Presentan datos muy similares, tienen en común la "emoción fácil" y "vicio reflexivo". Se enuncian, en las novelas vergilianas, características de los protagonistas que se asemejan a la biografía del escritor Vergilio Ferreira. ¿Dónde la ficción y la realidad?

El "yo" busca entenderse en el mundo para la comprensión de la vida. A través de las relaciones, sobre todo amorosas, intenta llegar a su ser. Los personajes femeninos aparecen más fuertes que los masculinos. El protagonista parece tener admiración y fascinación por ellas. El protagonista de *Até ao Fim*, al parecer, casi tiene miedo de su madre, imbricada en una locura que le aparte de ella. Sin embargo, deja la carrera de derecho y termina siendo periodista, como ella deseaba ser y abogó por su hijo. Todo lo que ella dice parece ser seguido por el protagonista como una orden. Sumiso en cumplimiento para ser un hombre. Con Flora, hay una separación que ella le impone vehementemente por su soberbia, su orgullo. Hay una fascinación por un lugar al lado de ella, quiere imperiosamente seguir a su lado. Como un deseo de mantener esta unión para sentirse vivo, para no estar solo, y entenderse a través de los demás. Con el periodismo, hay las ideas de los demás en su boca, no es necesaria la revelación del "yo", la comprensión se consigue en la relación "yo/tú". Esta forma de entender las ideas de los demás. El periodismo no le obliga a expresar pensamientos íntimos, de su verdadero yo, no le exige un diálogo "yo/yo", porque el "tú" del periodista llena su ser, impidiendo la aparición de su verdadero ser. La vida existe dentro de la unión que tiene

el protagonista con los demás. Los otros le permiten construir su imagen. Según van muriendo sus allegados, según va perdiendo esos lazos, se le abre un espacio donde el protagonista podrá renacer. Desaparece lo que relaciona el protagonista a aquellos otros que van dejando de existir, que van muriendo para dar paso a un nuevo ser que se va reconstruyendo. No es en el otro que se encuentra la luz que aclara el ser, sino en el "yo" interior. Es en el alma donde podrá encontrar la respuesta a su cuestionamiento.

Con la muerte de los que con él se relacionan, el protagonista se va quedando "hueco". El "yo" se queda vacío y listo para rellenarse de sí mismo, de lo que realmente es, porque ya no es nada en nadie. Desaparece el "yo/tú" y el "yo" se busca dentro de sí mismo. No es ya en su relación con los demás, sino con él mismo. El vacío se llenará de luz. Ahora solo. El "yo" y el ir siendo. La narración de su pasado en el intento de comprensión de lo que fue, el despojarse de sí mismo, el vaciamiento de la muerte que sus seres queridos pasados le proporcionan, el vaciarse del modo como le veían, creará un espacio para una luz que entra en él y que le aclara en cuanto a quién es realmente. Ser únicamente solo, en su relación "yo/yo", con su conciencia, su alma, sin nadie más que él. Empezar de nuevo, siendo quien realmente es, vivir la vida que aparece diferente frente a él. Y con ello, la esperanza, la paz de un principio. Los muertos duermen. Ahora puede renacer, y una vida que se perpetúa, gana luz. La muerte es un sueño. Morir es dormirse. Los muertos hablan, ajustando aún un diálogo inacabado. Habrá un despertar, después, un renacimiento, toda una vida para cumplir. A lo largo de la novela, el lector se enfrenta con esta dualidad vida/muerte, una muerte que da vida, que todavía permite el diálogo, aunque el protagonista se esfuerce por hacer creer que no cree en doctrinas. Los seres que mueren han cumplido la vida y él tiene que cumplir la suya. El protagonista renace para la mañana que se dibuja en el horizonte, para el nuevo día.

El dolor de la partida de seres queridos se apacigua solo después de mucho tiempo, después de un torbellino de recuerdos, que se reviven y si quieren gastar. Surgen recuerdos, incluso cuando no lo desea, y revive las emociones en un proceso catártico. Hay un palpar constante de imágenes y sentimientos, que desea agotar para acabar con el sufrimiento, que se arrastra en un luto, que padece hace mucho tiempo. Desea liberarse del pasado para llegar a una pacificación y una plenitud que anhela. En *Alegria Breve*, el protagonista deposita la esperanza en el futuro, que llenará el vacío del presente, con la llegada del nuevo día y un hijo que no conoce. Pero este futuro nunca

llega, apenas se vislumbra. El presente es el momento en que el torbellino del pasado se limpia. Se entierra el pasado, simbolizado con el difícil entierro de la esposa y la nieve que cubre y arrasa todo, para dar paso a lo nuevo. En *Até ao Fim*, llega el nuevo amanecer, la plenitud del futuro, sentida con Clara. La noche y el pasado se quedan atrás con la larga despedida en el velatorio, en una vigilia que representa un estar *hasta el fin* con el hijo, cumpliendo con su papel como padre. Se pacifica porque siente que hizo todo lo podía. Se vacía del pasado, relaciones fallidas, un matrimonio fracasado, un rol de padre insuficiente, el dolor de un hijo adicto que sufre, para llenarse con la luz de un día que amanece, un sol que nace, un renacer que alumbra. Un renacimiento donde deja de enredarse en pensamientos para buscar respuestas y se entrega al sentir junto a Clara.

En *Para Sempre*, una puesta de sol en que la luz va a desaparecer poco a poco, el fin del pasado llega con el final del día, pero este fin es solo vislumbrado con una noche que no llega a instalarse definitivamente. Hay que despojarse del pasado, de su cuerpo, para aceptar la muerte, que le proyectará en la eternidad. El futuro ya no existe, como el pasado que dejará de existir. Todo se *presentifica* en un tiempo eterno. En *Cartas a Sandra*, el duelo ya no es la conmoción de un solo momento, y se extiende a lo largo de las estaciones en varias ocasiones, con un presente único en cada carta. Acepta la eternidad del ser y siente la presencia de la mujer amada. Se vacía de un pasado real para llenarse de vida e imaginación, que le permite reinventar una relación de comunión, dejando la sensación de dolor y soledad y sintiéndose más acompañado que nunca en su intimidad. El dolor se calma con la fe en aquellos que mueren, creyendo que no nos dejan completamente y sintiendo su presencia. Diviniza los que han sido mortales y que, al despojarse del cuerpo, permanecen eternos. Cree en el milagro de la vida, el misterio de la fe a través del amor que vence a la muerte, la voz inaudible, pero sentida, un espacio visible abierto al invisible, infinito, eterno y divino.

Un hombre que cree en los escalofríos, en las montañas, en el horizonte, en las constelaciones; que piensa que tiene que haber algo más allá de lo visible, de lo que se puede explicar, pero nunca lo sabrá mientras se sea de carne y hueso. Es una cuestión de fe. El cuerpo envejece, termina. Pero el alma se cansa y necesita descansar, dormir. Y después de ese sueño en paz, vuelve a empezar un ciclo con esperanza, renovado. Esto es el principio creyente de las lápidas "descansen en paz", pero ¿será un descanso eterno?

¿Será una manera de contradecir el fin del hombre? Y este "anhelo eterno", ¿será de quien se va para nunca volver? Muchas preguntas surgen con este tema de la vida. ¿Y cuál la importancia de saber si todo termina con la muerte para responder a la pregunta existencial de ¿quién soy?", "¿quién estoy?", ¿quién es este que me habita?". Solo queda, por tanto, creer en una fuerza de vida que supera al hombre, que es inexplicable y que lo atraviesa inesperadamente. Tal vez una fuerza divina que pertenece a otro mundo que no sea el terrenal. ¿Será que la necesidad de saber si el "yo" sigue es para decir que el inconsciente existe y no se conoce porque no se puede controlar? El hombre puede enredarse así en pregunta tras pregunta, no llegando nunca a ninguna conclusión. Sin embargo, ¿de qué vale perder tanto tiempo en algo que no se conocerá nunca? ¿No es mejor vivir la vida, actuar, tomar decisiones libremente, aunque no tengan sentido, siguiendo lo que el alma suplica dentro de cada uno desesperadamente? En fin, cumplir la vida como un logro personal que conduce a la felicidad, incluso cuando se pasa por momentos difíciles y tristes. Hay que dejar los "porqués" porque no siempre hay respuestas. Solo hay que aceptar sin más.

Después de leer cada novela de Vergílio Ferreira, el lector puede preguntarse, también, en este caso, acerca del porqué de la novela, la lógica o la intención de escribir estos retales de memoria, incapaces de contar una historia o transmitir un conocimiento, una conclusión o un de dar un último nudo donde, finalmente, todo adquiera significado. Pues, la respuesta a esta pregunta está en el interior de cada lector y en el diálogo que este mantuvo con la obra incluso después de terminar la lectura. Es con la reflexión de los retales leídos y en el intento de entenderlos que el lector tendrá que reflexionar sobre su propia existencia para llegar a una interpretación. Pero, después de todo, ¿por qué tanta reflexión? ¿Para qué? El protagonista vergiliano parece pasivo, inactivo, parado. Puede parecer que la vida pasa por él y él es simplemente un receptor pasivo, pero detrás de esa aparente tranquilidad, se esconde alguien que quiere tener una participación activa en su propia vida, esa que le ha sido designada y cuyo motivo él intenta desenmarañar, el motivo de haber sido esa su vida y no otra.

Es fundamental comprender las razones que le llevan por un determinado camino, ya sea por su acción o su inacción. Esta sumisión, que demuestra hacia la vida y le asemejan a un ser débil, incapaz de actuar y de ser un hombre, es solo el respeto que demuestra por la grandeza de lo que no conoce, pero que, intuitivamente, el

personaje sabe que hay más allá de la vida. Es esta sumisión que de alguna manera se compara a de la Virgen delante de Dios. Es esta creencia en una fuerza divina que el protagonista vergiliano tiene y demuestra a lo largo de la obra, aunque pueda parecer ateo aparentemente. Esta permanente interrogación que no cesa y para la cual trata de encontrar significado, recordando y volviendo a recordar y reviviendo el pasado, es solo una consecuencia de la fe que siente y un síntoma de su necesidad de creer que nada es por casualidad. Todo en la vida tiene un significado. Sin embargo, es por la reflexión de su existencia que el protagonista intenta llegar a su esencia, su verdad, a su orden, que será solo suya, personal.

Por lo tanto, sin un mapa con un punto de partida y llegada, va a la deriva, tratando de entender de dónde ha venido y a dónde puede ir, su origen y su destino, lo que le ha traído y lo que le llevará. Lo único que finalmente puede darse cuenta es lo que en esta vida terrenal, donde su alma posee ese cuerpo que le permite vivir, hablar, observar, escuchar y sentir. Sin embargo, las conclusiones, que saca el protagonista, no las transmitirá nunca. Tendrá que ser cada lector que haga sus propias conjeturas y concluya para sí mismo. En realidad, no importa la esencia del personaje. Lo relevante es el recorrido que el lector tendrá que hacer por su propia vida para sacar sus propias conclusiones, que serán el producto de su existencia y que le llevarán a su esencia. Este es el proceso de autognosis del lector que también pasará por una catarsis de sentimientos, planteados por una serie de experiencias, que irá reviviendo según el personaje va reflexionando. Tal vez la repetición de situaciones que vive el protagonista vergiliano de una obra a otra es un buen indicador de la esencia del personaje, sus miedos, sus necesidades, su capacidad o incapacidad para evolucionar su (in)comprensión de la vida. Cualquier conclusión siempre será subjetiva y estará basada en una cuestión de fe, en creer en el sentido de la vida misma. Porque nada prueba que las cosas suceden por una razón, pero tampoco se puede decir que ocurren por casualidad. Por lo que cada lector es libre de tener su propia interpretación.

De esta manera, tenemos un protagonista que no sabe nunca muy bien por qué suceden las cosas, o que simplemente se reserva su opinión. Permite al lector que considere los hechos siempre impregnados de su emoción, permitiéndole una opinión libre, una lectura individual y una interpretación amplia. No quiere juzgar nada de lo sucedido, porque sabe que no es poseedor de la verdad absoluta. El protagonista

mostrará la ausencia de padre y madre; una dificultad en la relación paternal como un reflejo de la ausencia de ejemplo de padre que no ha tenido; una distancia con sus hermanos cuando los tiene; una sensación de estar solo por más gente que haya; una gran dificultad con lo femenino que siempre parece inalcanzable y que intenta poseer y volverlo suyo en el acto sexual; una falta de un confidente; una dificultad para hablar quedándose siempre en el pensamiento. La dificultad para relacionarse desde la infancia se extiende a lo largo de la vida del protagonista, e incluso si tiene una relación romántica, se siente solo y triste. Siempre reflexiona sobre el recorrido que le llevó al punto donde se encuentra, pasando por la muerte de sus seres queridos que le deja aún más solo, pero con quienes siente una conexión fuerte e inexplicable, desde siempre y para siempre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. Obras de Vergílio Ferreira em análise

FERREIRA, Vergílio, *Alegria Breve*, 7.^a ed., Lisboa, Bertrand, 2004.

-----, *Para Sempre*, 15.^a ed., Lisboa, Bertrand, 2005.

-----, *Até ao Fim*, 8.^a ed., Lisboa, Bertrand, 2004.

-----, *Cartas a Sandra*, 7.^a ed., Lisboa, Bertrand, 2002.

II. Obras de Vergílio Ferreira

1. Ficção

FERREIRA, Vergílio, *O Caminho Fica Longe*, Lisboa, Inquérito, 1943.

-----, *Onde Tudo Foi Morrendo*, Coimbra, Coimbra editora, 1944.

-----, *Vagão “J”*, Lisboa, Arcádia, 1974.

-----, *Mudança*, 5.^a ed., Lisboa, Bertrand, 1991.

-----, *A Face Sangrenta*, Lisboa, Tip. Ideal, 1953.

-----, *Manhã Submersa*, 24.^a ed., Lisboa, Bertrand, 2004.

-----, *Aparição*, 69.^a ed., Lisboa, Bertrand, 2003.

-----, *Estrela Polar*, 5.^a ed., Lisboa, Bertrand, 2003.

-----, *Signo Sinal*, 2.^a ed., Lisboa, Bertrand, 1990.

-----, *Rápida, A Sombra*, 5.^a ed., Lisboa, Bertrand, 1979.

-----, *Em Nome da Terra*, 5.^a ed., Lisboa, Bertrand, 1990.

- , *Contos*, 11.^a ed., Lisboa, Bertrand, 2005.
- , *Na Tua Face*, 5.^a ed., Lisboa, Bertrand, 2000.
- , *A Curva de uma Vida*, edição crítica, Lisboa, Quetzal, 2010.

2. Ensaio

- FERREIRA, Vergílio, *Carta ao Futuro*, Lisboa, Bertrand, 1985.
- , *André Malraux - Interrogação ao Destino*, Lisboa, Editorial Presença, 1998.
- , *Da Fenomenologia a Sartre*, Lisboa, Bertrand, 2004.
- , *Do Mundo Original*, Lisboa, Bertrand, 1979.
- , *Espaço do Invisível I*, Lisboa, Bertrand, 1990.
- , *Espaço do Invisível II*, Lisboa, Editora Arcádia, 1976.
- , *Espaço do Invisível III*, Lisboa, Editora Arcádia, 1977.
- , *Espaço do Invisível V*, Lisboa, Bertrand, 1998.
- , *Arte Tempo*, Edições, Rolim, s.d. (1988).
- , *Invocação ao Meu Corpo*, Lisboa, Bertrand, 1994.

3. Diário

- FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente I*, 3.^aed., Lisboa, Bertrand, 1982.
- , *Conta-Corrente II*, 3.^aed., Lisboa, Bertrand, 1990.
- , *Conta-Corrente III*, 2.^aed., Lisboa, Bertrand, 1990.

- , *Conta-Corrente IV*, 2.^aed., Lisboa, Bertrand, 1993.
- , *Conta-Corrente V*, 1.^aed., Lisboa, Bertrand, 1987.
- , *Pensar*, 7.^aed., Lisboa, Bertrand, 2004.
- , *Conta-Corrente – nova série I*, 1.^aed., Lisboa, Bertrand, 1993.
- , *Conta-Corrente – nova série II*, 1.^aed., Lisboa, Bertrand, 1993.
- , *Conta-Corrente – nova série III*, 1.^aed., Lisboa, Bertrand, 1994.
- , *Conta-Corrente – nova série IV*, 1.^aed., Lisboa, Bertrand, 1994.
- , *Escrever*, 4.^aed., Lisboa, Bertrand, 2001.
- , *Diário Inédito*, 2.^a ed., Quetzal Editores, Lisboa, 2010.

4. Biografia, reportagem, entrevista, inquérito, artigo

- , *Vergílio Ferreira - Fotobiografia*, org. Hélder Godinho e Serafim Ferreira, Lisboa, Bertrand, 1993.
- , “Vida e obra de Vergílio Ferreira: Vergílio Ferreira: a procura do sentido da vida”, RTP, Ensina, Ler+ Ler melhor, 2011: <http://ensina.rtp.pt/artigo/vergilio-ferreira-a-procura-do-sentido-da-vida/> (último acesso: 8 de Julho de 2015).
- , *Vergílio Ferreira, Um Escritor Apresenta-se*, Lisboa, Imprensa-Nacional – Casa da Moeda, 1981.
- , “Deus o que é?”, *O Tempo e o Modo – Revista de pensamento e acção*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- , “Para uma auto-análise”, *Anthropos* 101, pp.8-10. (trad. de Perfecto E. Cuadrado)

-----, “Sobre o humorismo de Eça de Queirós”, Biblos, vol.XIX, t.2, Coimbra, 1943.

-----, “Terá Camões Lido Platão?”, Biblos, vol. XVIII, t.1, Coimbra, 1942.

-----, “Kafka –uma estética do sonho”, Colóquio/Letras, 1 Março 1971, pp.14-19.

-----, “Entrarei no paraíso a escrever” (entrevista de Carlos Câmara Leme), Público, 28 Janeiro 1993, pp.5-6.

III. Obras sobre Vergílio Ferreira, sobre a sua obra ou de apoio para análise da obra

AAVV, *Vergílio Ferreira una narrativa y un pensamiento comprometidos con la historia y la libertad en la creación*, Revista ANTHROPOS, N.º101, Outubro de 1989.

AAVV, *Bíblia Sagrada*, Coimbra, G.C.-Gráfica de Coimbra, 1992.

AAVV, *Logos Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol.II, Lisboa / São Paulo, Verbo, 1990.

AAVV, *Mijail Bajtín en la encrucijada de la hermenéutica y las ciencias humanas*, Salamanca, Publicaciones del SEMYR – Actas 2, 2003.

AAVV, “50 anos em longa conta-corrente”, Público, 28 Janeiro 1993, pp.4-7.
(entrevista, artigos)

ALVES, Clara Ferreira, “Para Sempre: a morte do verbo”, Expresso, 7 Abril 1984.

ABREU, Maria Fernanda de, “Narración, ensayo y poesia en la novela de Vergílio Ferreira”, Informaciones, 8 Dezembro 1977.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura Narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.

-----, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Taurus, Madrid, 1992.

-----, “Retórica y propuesta de realidad (La ampliación retórica del mundo)” in *Tonos Digital - Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º1, Universidad Autónoma de Madrid, Março 2001:

<http://www.um.es/tonosdigital/znum1/estudios/albada1.htm> (último acesso: 10 de Maio de 2008).

ALIGHIERI, Dante, *Divina Comedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

ANTUNES, Liliana Cristina Fotuna, *O Espelho do Eu nas Obras Para Sempre e Até ao Fim de Vergílio Ferreira*, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2008.

ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1994.

BACHILLER, Angel Rodríguez, *El ente, Dios y el Existencialismo*, Madrid, Editorial Pueyo, 1959.

BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, SigloXXI, 1982.

-----, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.

BARAHONA, Maria Alzira, “Vergílio Ferreira, NítidoNulo”, Colóquio Letras, n.º3, Setembro 1971.

BARTHES, Roland, *O Prazer do Texto*, colecção signos, Porto, edições 70, 2001.

-----, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.

-----, *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, Madrid, Siglo XXI, 1987.

BEZERRA, Antony Cardoso et al, *Narrativa de Ficção Portuguesa no Século XX*, Olinda, Livro Rápido Elógica, 2011.

BORGES, Paulo A. E., “Amor e Erotismo em Vergílio Ferreira” in Comunicações apresentadas no Colóquio Internacional Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã Submersa: Filosofia e Literatura, organizado pelo Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, da Universidade Católica Portuguesa, a 10-12 de Março de 2004, no prelo.

BOTELHO, Fernanda, “Crítica a Até ao Fim”, Colóquio Letras, n.º99, Set.-Out. 1987.

BRÉCHON, Robert, “Dois textos sobre Vergílio Ferreira: 1. A metafísica do corpo; 2. Um humanismo trágico”, Colóquio Letras, n.º 123-124, Jan.-Jun. 1992.

BREYNER, Sophia de Mello, *Correspondência Sophia de Mello Breyner – Jorge de Sena 1959-1978*, Lisboa, Guerra e Paz, 2006.

BRITO, Casimiro de, “O mais difícil espaço – o do invisível”, *Diário de Lisboa*, 2 Set. 1965.

BUESCU, Helena Carvalhão, “*Ideias com Sangue* – Rastos de Dostoiévski em Vergílio Ferreira” in Comunicações apresentadas no Colóquio Internacional Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã Submersa: Filosofia e Literatura, organizado pelo Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, da Universidade Católica Portuguesa, a 10-12 de Março de 2004, no prelo.

BURGUERA, M^a Luísa, *Textos Clássicos de Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 2004.

CABRAL, Eunice, “Romance Psicológico”, 2005 in Carlos Ceia *e-Dicionário de Termos literários*: http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/R/romance_psicologico.htm (último acesso: 10 de Maio de 2008).

CALAFATE, Pedro, *História do Pensamento Filosófico Português*, Lisboa, Caminho, 2000.

-----, “Vergílio Ferreira (1916-1997)”: <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/filosofia/1910j.html> (último acesso: 10 de Maio de 2008).

CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, Braga, Editora Ulisseia, 1997.

CARMO, Sandra Maísa Vidinha, *Sintaxe e Semântica do Verbo Ser no Romance “em nome da terra” de Vergílio Ferreira*, Universidade da Madeira, Funchal, 2004.

CHEVALIER, J. e **GHEERBRANT**, A. *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

COELHO, Eduardo Prado, *O Cálculo das Sombras*, Lisboa, Edições Asa, 1997.

-----, *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976.

-----, “Vergílio, um certo retrato”, *JL – Jornal de Letras*, 15 de Setembro 1992, p.10-11.

COSTA, Nuno Rafael, *V. Ferreira e a noção de “Carpe Diem” – a possibilidade de reinvenção temporal*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2008.

COURTÉS, Joseph, *Análisis Semiótico de Discurso*, Madrid, editorial Gredos, 1997.

CRISTÓVÃO, Maria do Rosário, *Que possível ensaio sobre a verdade?*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2000.

CRUZ, Liberto, *Viragem no Romance Português*, Arquivos do Centro Cultural Português, vol.III, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

-----, “Alegria Breve de Vergílio Ferreira”, *Jornal de Letras e Artes*, 22 Dezembro 1965.

CUESTA ABAD, José M., *La Escritura del Instante, Una Poética de la Temporalidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.

COUTINHO, Jorge, “Vergílio Ferreira: A Arte como Transcendência” in Comunicações apresentadas no Colóquio Internacional Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã Submersa: Filosofia e Literatura, organizado pelo Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, da Universidade Católica Portuguesa, a 10-12 de Março de 2004, no prelo.

CUNHA, Carlos M. F. da, *Os Mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Difel, 2000.

DAL FARRA, Maria Lúcia, *O Narrador Ensimismado – O foco narrativo em Vergílio Ferreira*, São Paulo, Ática, 1978.

DANTE, Alighieri, *Divina Comedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

DÉCIO, João, *VF – A Ficção e o Ensaio*, S. Paulo, Século XXI, 1977.

-----, “Um romance da comunhão humana”, in Alfa, n.º 2, Setembro 1962, pp.145-152.

-----, “Do romance ou dos mundos excluídos do ser”, Littera, 4, Jan.-Jun. 1976.

-----, “Para o estudo da problemática da comunicação na obra de Vergílio Ferreira” s.l., s.n., s.d.

DELUMEAU, Jean, *As Grandes Religiões do Mundo*, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Presença, 2002.

DICKINSON, Emily, *Selected Poems of Emily Dickinson*, Oxford, Heinemann Educational, 1959.

DUQUE, João, “Questionando a questão de Deus – Sobre Vergílio Ferreira” in Comunicações apresentadas no Colóquio Internacional Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã Submersa: Filosofia e Literatura, organizado pelo Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, da Universidade Católica Portuguesa, a 10-12 de Março de 2004, no prelo.

EANES, António Ramalho, “Organizações de missão: comunicabilidade e liberdade” in Comunicações apresentadas no Colóquio Internacional Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã Submersa: Filosofia e Literatura, organizado pelo Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, da Universidade Católica Portuguesa, a 10-12 de Março de 2004, no prelo.

ECO, Umberto, *Como se faz uma tese em ciências humanas*, 6.^a ed., Lisboa, Editorial Presença, 1995.

EMINESCU, Roxana, *Novas Coordenadas no Romance Português*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1983.

ESPANCA, Florbela, “O Citador” in *Correspondência (1916)*: Florbela: <http://www.citador.pt/frases/a-unica-coisa-que-consola-os-tristes-e-a-tristeza-florbela-espansa-19867> (último acesso: 1 de Novembro de 2015).

FARIA, Almeida, “Alegria Breve: o mais significativo romance”, *Jornal de Notícias*, 27 Janeiro 1966.

FERNANDES, Maria da Penha, *Mimese Irónica e Metaficção – para uma poética programática do romance*, Braga, Universidade do Minho, 1995.

FERREIRA, Serafim, “Vergílio Ferreira, Fernando Namora e o Neo-Realismo”, *Saturno – artes e letras*, 2 Março, 1962, p.3, p.5 e p.7.

-----, “Alegria Breve – romance de Vergílio Ferreira”, *Jornal de Notícias*, Porto, 17 Fevereiro 1966.

-----, “Aparição, Estrela Polar, Alegria Breve, três romances um só problema: a solidão”, *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário, 20 e 27 Abril 1965.

-----, “Reler Vergílio Ferreira”, *Suplemento Cultural de O Diário*, 20 Fevereiro 1988.

-----, “Vergílio Ferreira e os limites do pensar”, *JQ – Jornal de Queluz*, 10 Julho 1992.

FONSECA, Fernanda Irene, “Vergílio Ferreira: a palavra, sempre e para sempre”, *Revista da Faculdade de Letras do Porto – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. III, 1986.

-----, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992.

FONSECA, Maria Edite A. G., *Lugar de Massacre e Aparição*, Lisboa, Universidade Aberta, 2001.

GAARDER, Jostein, *El Mundo de Sofía – Novela sobre la Historia de la Filosofía*, Madrid, Siruela, 1994.

GALHOZ, Maria Aliete, “Alegria Breve de Vergílio Ferreira”, *O Tempo e o Modo* – *Revista de pensamento e acção*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º36: 377-382, Março 1966.

-----, “Breve reflexão sobre Para Sempre de Vergílio Ferreira”, Colóquio Letras n.º83, Janeiro de 1985.

GARCEZ, Maria Helena Nery, *A Ficção Portuguesa Contemporânea (1960-1970)*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 1979.

GARCÍA BERRIO, Antonio e Teresa Hernández Fernández, *Crítica Literaria – iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2006.

-----, *Teoría de la Literatura – La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra, 1989.

GAVILANES LASO, José Luis, “Manhã Submersa é um romance de formação?” in Comunicações apresentadas no Colóquio Internacional Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã Submersa: Filosofia e Literatura, organizado pelo Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, da Universidade Católica Portuguesa, a 10-12 de Março de 2004, no prelo.

-----, *Vergílio Ferreira: espaço simbólico e metafísico*; trad. António José Massano, 1.ªed. Lisboa: Dom Quixote, 1989. (vai até *Alegria Breve*)

GENETTE, Gérard, *Figures*, Paris, Seuil, 1966.

-----, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.

-----, *La obra de arte inmanencia y transcendencia*, Barcelona, Lumen, 1997.

GODINHO, Hélder, *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985.

-----, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa-Nacional – Casa da Moeda, 1982. / AAVV, *Estudos sobre Vergílio Ferreira* (organização e prefácio de Helder Godinho), Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

-----, *O “Possível” em Vagão J*, Arquivos do Centro Cultural Português, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

GOMES, Isabel Maria Jorge, *A Narrativa de Ficção na Filosofia de Paul Ricoeur*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1997.

GÓMEZ CABIA, Fernando, *Estructura y actualidad del pensamiento de Mijail Bajtin*, Madrid, UAM Ediciones, 1998.

GORDO, António da Silva, *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*, Porto, Porto Editora, 1995.

GOULART, Rosa Maria, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora, 1990.

-----, “A palavra Difícil”, Cadernos de Literatura (Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra) n.º23, Abril 1986.

-----: “Vergílio Ferreira” in Centro Virtual Camões, Cultura Portuguesa, Figuras da Cultura Portuguesa <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/1446-vergilio-ferreira.html>> (último acesso: 12 de março de 2013).

GUEDES, Maria Estela, “Penso, logo existes, crítica a Pensar”, Diário de Notícias, 19 de julho 1992.

GULLÓN, Ricardo, *La Novela Lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.

-----, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

HEIDEGGER, Martin, *O Ser e o Tempo*, vol.1 e 2, Brasil, Vozes, 1998.

HOMERO, *Odisseia*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1994.

JIMÉNEZ, Mauro, *Teoría y crítica de la novela existencialista*, Madrid, Eprints UCM, 2011, en <<http://eprints.ucm.es/14053/1/T33453.pdf>> (última consulta: 28/09/2015).

-----, *Pasión por el lenguaje. Orígenes retóricos del ensayo moderno*, Madrid, Editorial Complutense, 2009.

JOLIVET, Régis, *Las doctrinas existencialistas desde Kierkegaard a J. P. Sartre*, Madrid, Gredos, 1978.

JÚDICE, Nuno, *Viagem por Um Século de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

JÚLIO, Maria Joaquina Nobre, “*Estrela Polar* lida por Vergílio Ferreira” in *Vária Escrita*, vol.9, Sintra, Sintra Câmara Municipal, 2002.

-----, “O cão como metáfora da condição humana em Vergílio Ferreira”, JL – Jornal de Letras, 25 de Junho a 1 de Julho 1985, pp.5-6.

-----, “Um mundo outro”, JL – Jornal de Letras, 19 a 25 de Janeiro 1988, p.10.

-----, “Vergílio Ferreira, a sacralidade do corpo”, JL – Jornal de Letras, 3 de Julho de 1990, pp.16-17.

-----, “Ao sabor do pensamento”, JL – Jornal de Letras, 15 de Setembro 1992, p.8-9.

-----, “Para Sempre de Vergílio Ferreira – uma proposta de leitura”, Diário de Notícias, 16 de fevereiro 1984.

KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1972.

KIERKGAARD, S., “S. Kierkegaard”, Jornal O Estado de S. Paulo, Caderno 2, Segunda-feira, 13 de janeiro de 2014, p.C4.

LEBRES, Maria Isabel Cabral Mendes da Fonseca, *Vergílio Ferreira e o Universo Feminino nas obras “Alegria Breve” e “Para Sempre”*, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2004.

LEPECKI, Maria Lúcia, “O fio da meada”, *Diário de Notícias*, 20 Dez. 1987.

-----, “O absurdo de absurdo”, *Diário de Notícias*, 27 Dez. 1987.

-----, “A invulnerável serenidade”, *Diário de Notícias*, 13 Dez. 1987.

-----, “Tomai e lede: esta minha vida- crítica literária a *Em Nome da Terra*”, *Diário de Notícias*, 10 Fev. 1991.

-----, “Das obsessões aos ícones- crítica literária a *Em Nome da Terra*”, *Diário de Notícias*, 17 Fev. 1991.

LIND, Georg Rudolf, “Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira”, *Colóquio Letras* n.º 90, Mar. 1986.

LISBOA, Eugénio, “*Para Sempre*: a verdade de um merecido sucesso”, *JL- Jornal de Letras*, n.º 89.

-----, “O canto profundo de Vergílio Ferreira”, *Colóquio Letras* n.º 104-105, Jul.- Out. 1988.

LLOVET, Jordi et al., *Teoría Literaria y Literatura Comparada*, Barcelona, Ariel, 2005.

LOPES, João, “Onde começa a estar”, *Diário de Notícias*, 29 Ago. 1987.

-----, “A criação rival”, *Expresso*, 18 Jun. 1988.

LOPES, Jorge Costa, *As polémicas de Vergílio Ferreira*, Lisboa, DIFEL, 2010.

-----, “Vergílio Ferreira – O Diário Inédito”, *Jornal de Letras*, 22 de Outubro a 4 de Novembro de 2008.

LOPES, Óscar, *Os Sinais e os Sentidos – Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Caminho, 1986.

-----, “Vergílio Ferreira, *Cântico Final*”, O Comércio do Porto, Dez. 1960.

LOPES, Silvina Rodrigues, “Crítica ao ensaio *Arte Tempo*”, Colóquio Letras n.º 107, Jan. - Fev. 1989.

-----, “O triunfo da palavra”, Público, 3 Jul. 1990.

LOPES, Teresa Coelho, “Um escritor para a eternidade”, Expresso, 7 Abr. 1984.

LORCA, Federico García, “Poeta en Neuva York” in *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960.

LOTMAN, Jurij M. e Escuela de Tartu, *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

-----, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

LOURENÇO, Eduardo, “Sessão de encerramento” in Comunicações apresentadas no Colóquio Internacional Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã Submersa: Filosofia e Literatura, organizado pelo Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, da Universidade Católica Portuguesa, a 10-12 de Março de 2004, no prelo.

-----, *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

-----, “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, in *O Tempo e o Modo – Revista de pensamento e acção*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

-----, “O outro lado da ficção”, Jornal de Letras, 19 a 25 de Janeiro 1988, pp.8-9.

-----, “O itinerário de Vergílio Ferreira a propósito de *Apelo da Noite*”, O Tempo e o Modo, Dez. 1963.

- , “O impossível esquecimento”, *Jornal de Letras*, 1984.
- , “Vergílio Ferreira- Do alarme à publicação”, *Colóquio Letras* n.º 90. Mar. 1986.
- , “Vergílio Ferreira- O outro lado da ficção”, *Jornal de Letras*, 19-25 Jan. 1988.
- , “Uma aparição sem fim”, *Público*, 28 Jan. 1993.
- LUKÁCS**, György, *El alma y las formas y La teoria de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975.
- MACHADO**, Álvaro Manuel, *A novelística portuguesa contemporânea*, Lisboa, ICLP, 1984.
- MADISON**, Gary Brent, *Sentido y existencia*, Pamplona, Verbo Divino, 1976.
- MARCOS**, Ángel y **SERRA**, Pedro, *Historia de la Literatura Portuguesa*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 1999.
- MARINA**, José Antonio, *La inteligencia fracasada – Teoría y práctica de la estupidez*, “Colección Argumentos”, 7.ª ed., Barcelona, Anagrama, 2005.
- MARQUES**, José Gomes, *Aparição de Vergílio Ferreira – Roteiro de um mundo a descobrir: a inquietação interrogante*, Braga, Universidade do Minho, 2001.
- MARTINHO**, Virgílio, “Virgílio Ferreira e Cesare Pavese”, *Jornal de Notícias*, 27 Jan. 1966.
- MARTINS**, Manuel Frias, *Sombras e Transparências*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- , *Da Literatura à Crítica Literária: As razões da Teoria*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1992.
- MARTINS**, Noémia Lopes Mendes, *Uma Estética do Silêncio – Leitura de Invocação ao Meu Corpo de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1999.

MATOS, Nelson de, “Vergílio Ferreira: breve síntese da sua obra como sugestão de *Alegria Breve*”, Diário de Lisboa, 8 Set. 1966.

-----, “O que não mudou”, Diário de Lisboa, 12 Jun. 1969.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, Barcelona, ediciones península, 1945.

MOISÉS, Massaud, *As Estéticas Literárias em Portugal*, vol.III, Lisboa, Caminho, 2002.

-----, “Panorama da ficção portuguesa moderna”, *Língua e Literatura* – N.º. 3, São Paulo, 1974.

MORENO, Julieta Pina, *Para uma Leitura de Aparição de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Presença, 1995.

MOURA, Vasco Graça, “Arte e Liberdade nos Ensaio de Vergílio Ferreira”, in *Várias Vozes*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, pp.109- 119.

MOURÃO, Luís, “Vergílio segundo Malraux” in Comunicações apresentadas no Colóquio Internacional Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã Submersa: Filosofia e Literatura, organizado pelo Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, da Universidade Católica Portuguesa, a 10-12 de Março de 2004, no prelo.

-----, *Vergílio Ferreira: excesso, escassez, resto*, Braga, Angelus Novus, 2001.

-----, *Um Romance de Impoder. A Paragem da História na Ficção Portuguesa Contemporânea*, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1996.

-----, “Conta-Corrente 6” (Ensaio sobre o Diário de Vergílio Ferreira), Câmara Municipal de Sintra, 1990.

MURTA, Fátima, “*Até ao Fim* - A Estrela Polar do Espaço do Invisível”, Diário de Lisboa, 23 Jun. 1988.

NAVAJAS, Gonzalo, *Mimesis y Cultura en la Ficción – Teoría de la novela*, Londres, Tamesis books limited, 1985.

NAVARRO, António Rebordão, “Vergílio Ferreira e os rostos da solidão”, *Jornal de Notícias*, 27 Jan. 1966.

NAVARRO CORDÓN, Juan Manuel e Martínez, Tomas Calvo, *História da Filosofia - Filosofia Contemporânea*, vol.3, Lisboa, Edições 70, 1995.

NEVES, Margarida Braga, “Vergílio Ferreira, A tentação do silêncio”, *Público*, 26 Jun. 1992.

NEVES, Nuno Teixeira, “Vergílio Ferreira e a Dignidade do Eu”, *Jornal de Notícias*, Porto, 24 de dezembro de 1981.

NÓBREGA, Isabel da, “O absoluto simples”, *Jornal de Notícias*, 27 Jan. 1966.

PADRÃO, Maria da Glória, “Signo Sinal”, *Jornal de Notícias*, 15 Jan. 1980.

-----, “Na margem de *Para Sempre*; a morte pelo fogo”, *Jornal de Letras*, 3-9 Jan. 1984.

-----, “A paixão de GH segundo *Nítido Nulo*”, *Colóquio Letras* n.º 85, Set. 1984.

-----, “No ano de nascimento de Vergílio Ferreira”, *Jornal de Letras*, 18 Fev. 1986.

-----, “Crítica a *Espaço do Invisível- IV*”, *Colóquio Letras* n.º 101, Jan.-Fev.1988.

PALLA E CARMO, José, «A “escrita metafísica” e a consciência atuante: *Apelo da Noite* de Vergílio Ferreira», in *Do livro à Leitura. Ensaaios de crítica literária*, Lisboa, Publicações Europa- América, 1971.

PALMA-FERREIRA, João, “Nítido Nulo”, *A Capital*, 19 Maio 1971.

-----, “Conversa com Lázaro Carreter a propósito de Vergílio

Ferreira”, A Capital, 23 Jun. 1971.

-----, “João Palma-Ferreira escreve sobre Vergílio Ferreira”, A Capital, 25 Out. 1972.

-----, “Vergílio Ferreira na primeira pessoa”, Jornal de Letras, 2-15 Fev. 1982.

PAVÃO, J. Almeida, *Entre o neo-realismo e a problemática metafísica em Vergílio Ferreira*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1987.

PAZ, Olegário, e **MONIZ**, António, *Dicionário breve de termos literários*, Lisboa, Editorial Presença, 2004.

PLATÃO, *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

-----, *Íon*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1988.

POPPER, Karl R., *O Conhecimento e o Problema Corpo-Mente*, Lisboa, Edições 70, 1996.

PORTELA, Artur, “A Face Sangrenta”, Diário de Lisboa, 23 Set. 1954.

-----, “Manhã Submersa de Vergílio Ferreira”, Diário de Lisboa, 16 Jun. 1955.

PORTUGAL, José Blanc de, “Alegria Breve de Vergílio Ferreira”, Flama, 18 Mar. 1966.

QUADROS, António, «Humanismo existencialista de Sartre a Vergílio Ferreira», in *Crítica e Verdade*, Porto, Imprensa Porto Clássica Ed., 1964, pp.107-112.

-----, “Para Sempre”, Tempo, 15 Março 1984.

REIS, Carlos, *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa, Universidade Aberta, 2006.

-----, “Manhã Submersa”, in *Língua Portuguesa*, 3.º vol., Ministério da Educação, Col. Textos Pré-Universitários, Lisboa, 1980.

REIS, Carlos, e **LOPES**, Ana Cristina M., *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina, 2000.

REIS, Mário Joaquim Aires dos, *A Palavra, a Imagem, a Morte e a Mulher*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2000.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1978.

RICOEUR, Paul, *Teoria da Interpretação – O Discurso e o Excesso de Significação*, colecção Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Lisboa, Edições 70, 2000.

----- y otros, *Del Existencialismo a la Filosofía del Lenguaje*, Buenos Aires, Proyecto CINAIE, 1983.

-----, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, siglo XXI editores, S.A., 1970.

-----, “Religion, Atheism and Faith” in **MAEINTYRE**, Alasdair e **RICOEUR**, Paul, *The Religious Significance of Atheism*, New York, Columbia University Press, 1969.

-----, *Tiempo y narración*, vol.1 e 2, Madrid, Cristiandad, 1987.

-----, *Amor y Justicia*, Madrid, Caparrós Editores, 1993.

-----, *Discours et communication*, Paris, L’Herne, 2005.

-----, *Fe y Filosofía – problemas del lenguaje religioso*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.

-----, *El conflicto de las interpretaciones - ensayos de hermeneutica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2003.

RICOEUR, Paul et al., *Las culturas y el tiempo*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1979.

RITA, Annabela, “Vergílio Ferreira: Nítido Nulo”, in *No Fundo dos Espelhos I – Incursões na Cena Literária*, Porto, Edições Caixotim, 2003.

ROCHA, Clara, *Máscaras de Narciso - Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em*

Portugal, Coimbra, Almedina, 1992.

RODRIGUES, Urbano Tavares, “Vergílio Ferreira, *Alegria Breve*”, *Colóquio Letras* n.º 37, 1965.

-----, “*Alegria Breve* de Vergílio Ferreira”, *O Século*, 19 Fev. 1966.

RODRIGUES, Ernesto, *Verso e Prosa de Novecentos*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000.

RODRIGUES, Isabel Cristina, *A poética do Romance em Vergílio Ferreira*, Lisboa, Edições Colibri, 2000.

RODRIGUES, Maria Teresa, *Eduardo Lourenço – Hermeneuta do Imaginário Português*, Coimbra, Fundação Eng. António de Almeida, 2007.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier, *Géneros Literarios y Mundos Posibles*, Madrid, Editorial Eneida, 2008.

RODRÍGUEZ SUÁREZ, Luisa Paz, *Sentido y ser en Heidegger - Una aproximación al problema de lenguaje*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

RONEN, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

ROSA, António Ramos, “Vergílio e eu”, *JL – Jornal de Letras*, 15 de Setembro 1992, p.9-10.

-----, “Significado histórico de uma presença”, *Jornal de Notícias*, 27 Jan. 1966.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emílio o De la Educación*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

SACRAMENTO, Mário, “*Alegria Breve*, romance por Vergílio Ferreira”, *Diário de Notícias*, 28 Ago. 1966.

-----, “Sobre a comemoração de um escritor”, *Diário de Notícias*,

11 Abr. 1968.

SALEMA, Álvaro, “*Aparição* por Vergílio Ferreira”, Diário de Lisboa, 31 Dez. 1959.

-----, “*Cântico Final* de Vergílio Ferreira”, Diário de Lisboa, 7 Jun. 1960.

-----, “*Estrela Polar* de Vergílio Ferreira”, Diário de Lisboa, 21 Jun. 1962.

-----, “*André Malraux* por Vergílio Ferreira”, Diário de Lisboa, 11 Abr. 1963.

-----, “*Apelo da Noite* por Vergílio Ferreira”, Diário de Lisboa, 6 Jun. 1963.

SALVADOR, Marisa João Lopes, *Poesia e Ficção*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2002.

SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1966.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, “Do Neo-Realismo à Atualidade”, in *Historia da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, s.d.

SARAIVA, Arnaldo, “A morte do cão”, Diário de Lisboa, 15 Ago. 1973, 6 Set. 1973 e 20 Set. 1973.

SARTRE, Jean-Paul, *O existencialismo é um humanismo*, Lisboa, Bertrand editora, 2004.

-----, *La Transcendencia del Ego*, Buenos Aires, Calden, 1968.

-----, *¿Para qué sirve la literatura?*, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1966.

-----, *Lo imaginário – Psicología Fenomenológica de la Imaginación*, Buenos Aires, Losada, 1964.

-----, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1950.

SEARLE, John R., *Libertad y neurobiologia reflexiones sobre el libro albedrío, el lenguaje y el poder político*, Barcelona, Paidós, 2005.

SEIXO, Maria Alzira, *Para Um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, IN-CM, 1987.

-----, “Vergílio Ferreira, *Nítido Nulo* (1971)”, Colóquio Letras n.º 3, Set. 1971.

-----, “Vergílio Ferreira, *Nítido Nulo*” e “Vergílio Ferreira, *Rápida a Sombra*”, in *Discursos do Texto*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1977.

-----, “Vergílio Ferreira e Pedro Tamen ou perplexidade e sagesa”, Colóquio Letras n.º 71, Jan.1983.

-----, “Metáforas da apreensão e da recusa (a adolescência na ficção: *Jean Christophe, Casa na Duna e Manhã Submersa*)”, Colóquio Letras n.º 72, Março 1983.

-----, “Conta-Corrente 3”, Colóquio Letras n.º 78, Março 1984.

-----, “O Labirinto e a Voz em Estrela Polar de Vergílio Ferreira” e “Conta-Corrente 3 de Vergílio Ferreira”, in *A Palavra de Romance. Ensaios de Genologia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.

SERPA, Ana Isabel, *Vergílio Ferreira – A Arte de Comunicar*, Angra do Heroísmo, Direcção Regional da Educação, 1999.

SILVA, Carlos E. do C., “Manhã do pensar em submersa escrita - Relação entre romance e discurso filosófico, a propósito de Vergílio Ferreira” in Comunicações apresentadas no Colóquio Internacional Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã Submersa: Filosofia e Literatura, organizado pelo Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, da Universidade Católica Portuguesa, a 10-12 de Março de 2004, no prelo.

SILVA, Paulo Neves da, *Vergílio Ferreira: Máximas e Reflexões*, Lisboa, Âncora editora, 2014.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8.^a ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1997.

-----, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990.

SIMÕES, João Gaspar, “Vergílio Ferreira Apresenta-se”, *Diário de Notícias*, 16 Jul. 1981.

-----, “Um romance «para sempre»”, *Diário de Notícias*, 26 Jan. 1984.

SIMÕES, João Paulo Godinho, *A liberdade como conquista de uma espiritualidade existencial nos protagonistas dos romances Manhã Submersa e Aparição, de Vergílio Ferreira*, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2004.

SOARES, Maria Almira, *Vergílio Ferreira – O Excesso da Arte num Professor por Defeito*, Lisboa, DIFEL, 2010.

SÓFOCLES, *Rei Édipo*, Lisboa, Edições 70, 1997.

SOUSA, José Antunes de, *Vergílio Ferreira e a filosofia da sua obra literária*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2001.

STEINER, George, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Editorial Gedise, S.A., 1994.

TACCA, Óscar, *As Vozes do Romance*, Coimbra, Almedina, 1983.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Trad. Francisco Rodríguez Martín, 3.^a ed., Madrid, tecnos, 1992.

TURÍBIO, Ana Isabel Arvelos, *O Caminho Fica Longe: matriz genética do processo de construção romanesca em Vergílio Ferreira*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

VARELA, Maria Helena, “O Nítido Nulo: A ontologia estética de Vergílio Ferreira” in Comunicações apresentadas no Colóquio Internacional Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã Submersa: Filosofia e Literatura, organizado pelo Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, da Universidade Católica Portuguesa, a 10-12 de Março de 2004, no prelo.

VIÇOSO, Vítor, *A Narrativa no Movimento Neo-Realista*, Lisboa, Edições Colibri, 2011.

VIEGAS, Francisco José, “O invisível da arte e do mundo”, JL – Jornal de Letras, 19 a 25 de Janeiro 1988, p.9-10.

WELLEK, René e Austin Warren, *Teoría da Literatura*, 4.^a ed., Madrid, Editorial Gredos, 1974.

ZAVALA, Iris M., *La Angustia y la Búsqueda del Hombre en la Literatura*, México, Universidad Veracruzana, 1965.